CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 130

OCTUBRE 1960



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

Dirección........ Extensión 250
Secretaría........ — 249
Administración. — 221

M A D R I D

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100 pesetas.
Un año	190 —
Dos años	350 —
Cinco años	800 —
Ejemplar suelto	20 —

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{a la presentación de recibo}}{\text{contra reembolso}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 195...

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

AMERICA AL ALCANCE DE LA MANO

Todo lo que un español medio debe saber sobre Hispanoamérica.

— Las Maravillas de la Geografía.

— Los secretos de la Historia.

— Las aventuras fabulosas de descubridores y colonizadores.

— Las gestas de emancipación.

— La vida y la obra de los poetas, de los novelistas, de los pintores, de los políticos, de los caudillos.

— El examen riguroso de sus problemas económicos y sociales.

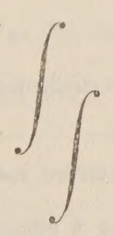
— El panorama geopolítico de Hispanoamérica ante el resto del mundo.

Todo esto será la colección **"Nuevo Mundo"**, que el Instituto de Cultura Hispánica va a comenzar a publicar inmediatamante.

Dos cualidades principales harán gozar en seguida del fervor popular a esta colección:

— La extraordinaria baratura de cada ejemplar.

— La actualidad y la precisión en los datos.



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

130

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600

M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

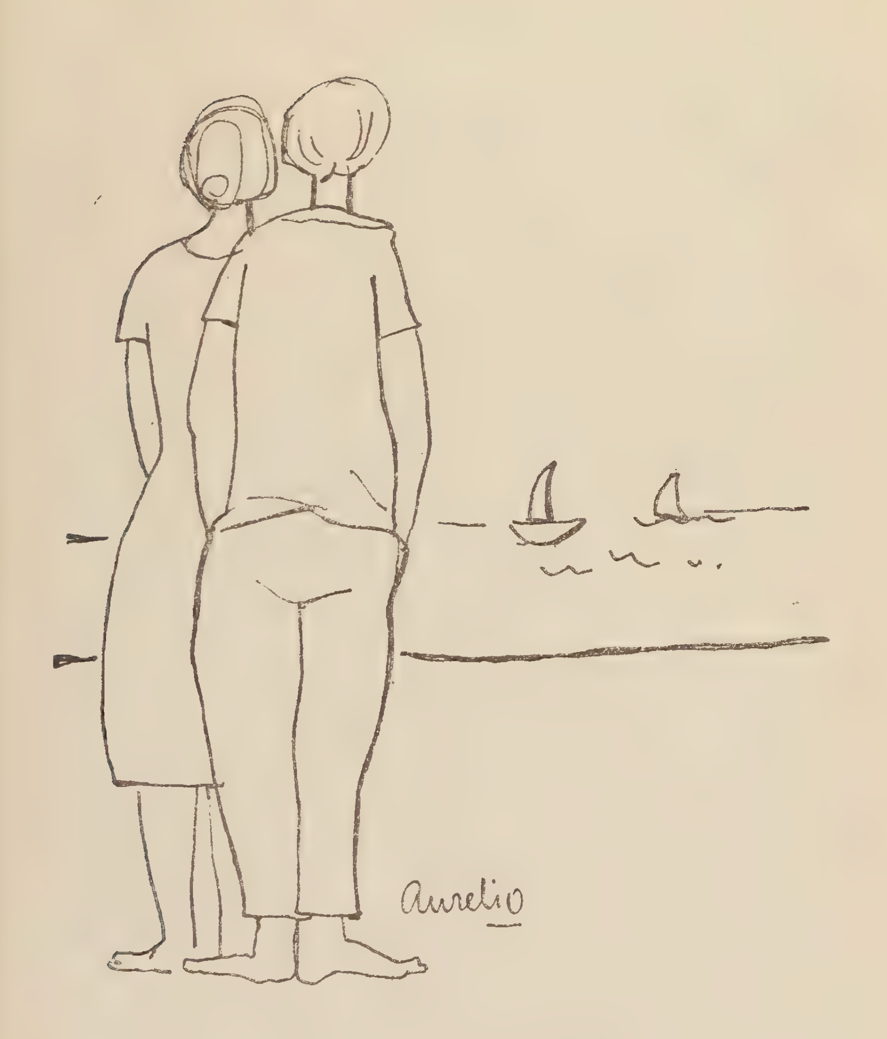
Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 2440600
MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid



ARTE Y PENSAMIENTO

MANUEL ROJAS, NOVELISTA

POR

RAUL SILVA CASTRO

En la moderna generación de novelistas chilenos ya maduros descuella el nombre de Manuel Rojas. Por sus años, viene después de Barrios, Maluenda, Prado y Edwards Bello, y por ser diferente en la edad, lo es también en el estilo y en gustos estéticos.

Al extranjero que averigua por Manuel Rojas, se le informa, sumariamente, que nació en Buenos Aires en el curso de 1896. ¿Cómo —se pregunta— puede tenérsele por escritor chileno? La explicación es muy fácil, y más jurídica que literaria. La Constitución Política de Chile —tanto en su versión de 1833 como en la de 1925, que es la vigente— da el nombre de chilenos a los hijos de padres chilenos que han nacido en el extranjero, por el solo hecho de avecindarse en Chile. Tal es el caso de Manuel Rojas: su nacimiento en Buenos Aires no pasa de ser mero azar de familia que nada tiene que ver con el espíritu del escritor. Ni con su voluntad, además, porque leyendo los libros de Manuel Rojas fácilmente descubriremos en sus páginas una completa revelación del alma popular de los chilenos, sea al través de las ligeras anécdotas de los cuentos, sea en las páginas más maduras y sosegadas de la novela, y hasta en el aroma evocativo de ciertos versos. Pues Rojas, aunque maestro indiscutible entre los nuevos novelistas de Chile, es también poeta. En fecha tan remota como 1917, las páginas de *Los Diez* —la revista fundada por Pedro Prado— se abrieron para publicar sus primeros sonetos; y en años siguientes, el poeta daba cima a su labor métrica con títulos como *Tonada del transeunte* (1927) y *Deshecha rosa* (1954), en que hay versos de gran categoría. Sin embargo, como novelista se presenta hoy en las primeras filas de las promociones literarias chilenas, encabezándolas decididamente desde que se publicó su *Hijo de ladrón*.

Manuel Rojas es hombre alto, macizo, de grandes espaldas, sobre las cuales resalta una cara presta siempre a la sonrisa, que descubre blancos dientes. Una cabellera ya enteramente gris, y que fué negra hasta hace poco, cubre aquel conjunto. Hace muchos años solía pasearse Luis Angel Firpo por las calles de Santiago, cuando era campeón de boxeo, y no pocas veces se le confundió con Rojas. Pero mientras las manos de Firpo asestaban golpes mortales, las no menos fuertes de Rojas se ensayaban entonces en la poesía y en el cuento. El con-

traste entre la apariencia hercúlea y la expresión bondadosa, dulce y resignada, que se advierte en el habla de Manuel Rojas, ha sido muy bien expresado por uno de sus íntimos, González Vera, quien le trató desde la infancia literaria.

> «Los que conocen a distancia a Manuel Rojas lo suponen poco menos que mudo, muy áspero y hasta peligroso. Dado lo alto que es, llegan a figurárselo dispuesto a aprovechar tamaña ventaja para abalanzarse contra su interlocutor. Ésta impresión de fuerza y adustez contiene a muchos que querrían conocerle. Se resignan, no sin melancolía, a mirarle desde lejos. Los más valerosos, que siempre son los menos, van en su busca, resueltos a sufrir lo que sea. Y entonces sucede algo que los deja más sorprendidos todavía. El terrible escritor habla con el desconocido en tono de confidencia, en voz baja, calculada para él solo. Y, además, habla como la Biblia, acaso sin la dureza de ésta, pero con la misma verdad, porque Manuel Rojas es la veracidad en persona. Se puede no quedar contento de sus opiniones, mas se siente que las suyas responden a una convicción. El poeta no se deja arrastrar por las ideas dominantes, ni cede a la tentación de parecer bien o de quedar bien. Expresa su juicio y no hay espacio para nada más. Y esto no le cuesta porque es condición de su naturaleza ser así» (1).

De sus antepasados y parientes oyó, en la infancia, muchos relatos dramáticos de asaltos y robos en despoblado, y con las reminiscencias que ellos dejaron en su espíritu el escritor formó algunas de sus mejores colecciones: *Hombres del Sur,* de 1926; *Travesía,* de 1934, y *El bonete maulino* y *El delincuente,* publicados juntos en 1943, como reedición. Por su parte, ya entrado en años, hubo de vivir días sombríos, buscando el pan, y de allí surgieron otras de sus narraciones, sobre todo *Lanchas en la bahía* (1932).

Cuenta esta novela la forma en que un adolescente sencillo, que inicia el aprendizaje de la vida en forma ruda e improvisada, entra en conocimiento de algunos de los hechos más importantes de la relación humana. La amistad y el amor son los sentimientos que asaltan a este humilde cuidador de cargamentos, guardián nocturno en la bahía de Valparaíso. Ha sido empujado al trabajo por un hecho que no se cuida de contar; en todo caso, cuando se le propone regresar al hogar, rehusa con pasión. No quiere volver. ¿Por qué? No lo dice, ni es necesario. Allí acaso se encuentre el meollo para otra novela.

---

(1) González Vera, *Manuel Rojas,* en *Babel,* Santiago, año XII, núm. 60, cuarto trimestre de 1951, p. 164-5.

En la bahía consigue ganar la amistad, amistad protectora, de algunos hombres formados a quienes desea imitar. Rucio del Norte, uno de ellos, es una creación admirable, que exuda fuerza por todos los poros y que va al asalto de la vida con apetito desbordado. También en Valparaíso encuentra este joven el amor, no en la forma de la muchacha casta, de la prima hacendosa o de la mujer imposible por inalcanzable, que son generalmente las formas sólitas de que se reviste el amor en los adolescentes, sino bajo la vestidura de una prostituta. Es triste, pero es bello, porque el narrador pone castidad ejemplar para narrar esta parte de su aventura.

Hasta entonces había narrado Manuel Rojas sus cuentos más o menos con arreglo al estilo de los grandes maestros del relato, Maupassant, Chejov. Desde *Lanchas en la bahía* parece que comenzó en él la necesidad de nuevas formas de expresión, intensamente logradas en *Hijo de ladrón*. Miraba ya en esos días el panorama del mundo con mayor detenimiento, y quería extraer de la naturaleza, para fijarlas en su obra, sensaciones de color e imágenes bellas; se preparaba, en fin, para bucear en las almas y ver más allá de la epidermis.

Por mucho que se busque en los cuentos y en las novelas de Manuel Rojas el matiz autobiográfico, y por mucho que en ellos se encuentren bellísimas páginas de este corte, debe aceptarse, sin embargo, que lo mejor de sus recuerdos ha sido expuesto por él en cuadros breves, esquemáticos, de los cuales ha compaginado un pequeño libro de reciente publicación, *Imágenes de infancia* (1955). Las escenas que allí aparecen tienen generalmente como telón de fondo la construcción urbana de Buenos Aires, en donde, como decíamos, el autor pasó los años de la mocedad, y el motivo dominante es siempre el trabajo que llega sin pensarlo y del cual se traslada el activo personaje de sus recuerdos en forma brusca, cuando no inmotivada. El primer empleo, como normalmente ocurre, hubo de ser buscado a consecuencia de las dificultades económicas que suelen asaltar a las familias de modesta fortuna.

> «Sobrevino una crisis económica y me vi en la necesidad de buscar alguna ocupación: estuve una semana en una sastrería, en donde aprendí a pegar botones; luego, otra semana o dos en casa de una señora gorda y fofa que tenía algo así como un consultorio para adelgazar y endurecer las carnes; debía atender la puerta y barrer lo que fuese necesario. Luego, no sé cómo ni por intermedio de quién, me convertí en empleado de la empresa de mensajeros *La Capital*, con uniforme y todo. Me pagaban, creo, treinta pesos mensuales, aunque el sueldo me importaba

poco; lo que me importaba era poder vagar a mi gusto por Buenos Aires, de un extremo a otro, y llevar flores, paquetes o cartas, esperar respuestas y recibir propinas casi siempre roñosas.

Lo apasionante del empleo residía en que nunca sabía uno hacia dónde iba a salir disparado en el minuto siguiente: para Flores, para Avellaneda, para Boedo o para Olivos. Salíamos a espetaperros, tomándonos del primer tranvía que encontrábamos y haciendo lo posible por no pagar el pasaje; era dinero que ahorrábamos para nosotros. Conocí así mi ciudad natal como difícilmente podía conocerla un niño de mi edad que perteneciera a una familia de más recursos económicos que la mía. Algunas veces los pobres tenemos nuestras pequeñas ventajas.

El empleo, sin embargo, no duró más de un mes. Cobré mi sueldo, devolví el uniforme y partí, ahora solo, hacia otro lugar.»

En el Buenos Aires de su infancia, Rojas conoció a no pocos seres, gracias a la movilidad que le daba su carácter de mensajero; en situaciones más estables pudo, además, tratar a otros sujetos que le dejaron impresiones más duraderas. He aquí, por ejemplo, la estampa de un mecánico italiano:

«Al cambiarnos de casa nos fuimos a vivir a otra, situada en una avenida cuyo nombre no recuerdo; la casa quedaba frente a la plaza López. El arrendatario principal era un mecánico italiano que trabajaba en su casa en el arreglo de artefactos de la época, hombre como de cincuenta años, muy robusto y alto, de gran barriga y siempre con una barba de por lo menos siete días; no recuerdo haberlo visto más que en camiseta, una camiseta gruesa, de mangas largas. Conversaba conmigo y me contaba sus viajes y su permanencia en Noruega:

—Hace allá mucho frío—me explicaba en su español macarrónico—, tanto, que si usted escupe, la saliva se congela en el aire y llega al suelo convertida en hielo.

Su mujer era muy delgada, la tercera parte de él, y muy joven, tal vez con treinta años menos que su marido. A pesar de esa juventud, no parecía feliz con su suerte: el italiano era brusco y le había metido tres hijos. Un día, no sé por qué, me hizo confidencias:

—Me casé con él nada más que porque en mi casa nos moríamos de hambre; él se aprovechó de eso. Yo tenía dieciséis años ¿Qué iba a hacer?

No supe qué decirle sobre lo que podía haber hecho. Por esos días apareció la literatura, el árbol improductivo de ramaje siempre verde, como la llamaba Flaubert. En el trayecto de mi casa al colegio descubrí un día, en la vitrina de una tienda de libros y artículos de escritorio, un libro cuya carátula me atrajo: mostraba un salvaje semidesnudo que era alcanzado, en plena carrera, por una flecha que le hería por la espalda. El libro llevaba el título de *Devastaciones de los piratas* y su autor era Emilio Salgari. Después de mirar mucho esa carátula, se me ocurrió que podría comprar ese libro. Pregunté su precio: cuarenta centavos. Mi madre me daba, al irme al colegio, una moneda de dos centavos o una de uno, con la cual moneda compraba cigarrillos o dulces. Me propuse economizar algo de la moneda de dos centavos, ya que la otra no se prestaba para hacer economías, y fumando menos y privándome de golosinas logré reunir la suma necesaria, con la cual en la mano entré a la librería y retiré el libro. Al abrirlo me enteré de que se trataba de la segunda parte de una novela titulada *Los náufragos del «Liguria»*. No me desanimé. Leí el libro y empecé a economizar para adquirir la primera parte. Sigo aún debajo del árbol.»

Este primer contacto con las letras, que en definitiva iban a convertirse en la razón de su vivir, fué seguido de otros. En casa de una señora viuda que poseía jardín con un par de durazneros en plena producción, Rojas pasó a ser lector de los folletines que el diario ofrecía a sus parroquianos.

«Un día de verano, maduros ya los duraznos, fuí a echar una ojeada: la señora estaba en el jardín, sentada, tratando de leer un diario. Me invitó a entrar y me preguntó:

—¿Sabes leer?

Contesté que sí y ella se quejó de que apenas podía hacerlo; se cansaba y le dolía la cabeza.

—En este diario sale un folletín muy bonito—agregó.

Yo, que no sabía lo que era un folletín, miraba con entusiasmo una rama cargada de duraznos enrojecidos ya por la madurez. La señora me dijo:

—¿Quiere sacar algunos? Saque. Hay muchos.

Saqué varios y mientras los saboreaba se me ocurrió ofrecerme para leer el folletín: era una manera de retribuirle los duraznos y de asegurarme otros en el futuro. El verano es largo y la fruta es siempre cara para los pobres. La señora aceptó la

proposición y me entregó el diario. Lo tomé y leí lo que era necesario leer. Mientras lo hacía, la señora lanzó exclamaciones e hizo comentarios que no escuché. Ignoraba lo sucedido antes y lo que sucedía ahora me resultaba confuso. Al día siguiente se repitió lo del anterior: comí mis duraznos y leí el folletín, y así ocurrió hasta después de acabados los duraznos. Entre tanto se me despertó la curiosidad y quise enterarme de cómo había empezado aquello. La señora me facilitó lo anterior; lo tenía recortado y lo guardaba, y no sólo tenía ése, sino muchos más que me prestó y leí. Entre los folletines aparecieron novelas de varias nacionalidades. En poco tiempo, y gracias a la señora, conocí lo que Salgari, autor de novelas al aire libre, no me había podido presentar. El mundo físico, el mundo sensible y el mundo moral se me ampliaron enormemente. Junto con ello se me amplió el deseo de que todo se ampliara más. Ya estaba metido en el enredo.»

Rojas es, además, amante rendido de la naturaleza. No le gusta sólo vivir lejos del centro de la ciudad, en una casa con jardín, sino que también cultiva plantas y cuida animalitos regalones. Los últimos cuentos que de él se conocen tienen como personajes a estas criaturas silvestres. En medio de la vida bohemia que a veces ha hecho, Manuel Rojas mantiene el amor a la cordillera, por cuyas quebradas salió a vagar, a veces solo, a veces acompañado de sus amigos. Con Antonio Acevedo Hernández proyectó trabajos en plena montaña, y cuando habiendo fracasado se venían ambos a Santiago, a pie, como llevaban sacos al hombro en que traían sus bártulos, un vecino les preguntó a gritos:

—¿Qué venden?

Y puesto que Acevedo, siempre en trance literario, había encerrado allí los originales de su drama *Por el atajo,* Rojas respondió:

—¡Dramas inmortales! (1).

Es también un autodidacta de méritos. Estuvo empleado algunos años en la Biblioteca Nacional, y se dió a leer entonces la poesía pura de que hablaban en Francia críticos como el abate Brémond y que se había convertido, además, en centro de activa polémica. Con lo que aprendió en esos días escribió artículos para la revista *Atenea,* de la Universidad de Concepción, que se publica en Santiago, y llenó en seguida algunas páginas de su libro *De la poesía a la revolución* (1938), que me está dedicado en términos muy cordiales.

---

(1) Acevedo Hernández, *Nuestros artistas. CXXVI. Manuel Rojas,* en *Las Ultimas Noticias,* Santiago, 4 de abril de 1944.

Este equilibrio dinámico de los sentidos, siempre en estado de alerta; de la sensibilidad intelectual, pronta a convertirse en literatura; del espíritu, ansioso de nuevas emociones, ha producido en Rojas uno de los milagros de la literatura chilena. Y nada mejor para reflejarlo que una de las más importantes novelas que se le deben, la ya recordada *Hijo de ladrón* (1951).

Decir de ella que recibió calurosa acogida, hasta el punto de que tres ediciones fueron absorbidas rápidamente por el público chileno, y una más por el argentino, mientras se le daba el Premio Municipal de Novela de 1952, es sólo comprobar el hecho editorial en la materialidad de sus efectos. Lo que interesa sobre todo es señalar en este libro la calidad humana. La buena fortuna le ha acompañado además fuera de Chile. Si cuentos y novelas suyas, como *La ciudad de los Césares* (1936), son cotidianamente empleados en las clases de español que se desarrollan en no pocas universidades de los Estados Unidos, *Hijo de ladrón* irá más lejos todavía, ya que se le ha traducido en poco tiempo al inglés (en dos ediciones diversas, una hecha en Norteamérica y la otra en Inglaterra), al alemán, al italiano, al portugués, al francés y al yugoslavo. Esta acogida de *Hijo de ladrón* en países extranjeros, donde las escenas evocadas por el novelista nada tienen de familiares, ha de atribuirse, ante todo, a la calidad literaria patentizada en el libro, ya que Rojas no pertenece al partido político que encumbra a sus escritores y los difunde de modo fulminante en los más remotos países.

Dejando, pues, los efectos, vamos a las causas de esta difusión singular que viene conociendo *Hijo de ladrón,* causas entre las cuales nos atrevemos a poner, como primera, la dimensión humana. Para hacerla más inquietante, el autor le dió apariencia autobiográfica. Los personajes se reflejan sólo en la medida en que despiertan la curiosidad del niño que narra, y los hechos suceden en el espacio angosto, por definición, de una memoria individual, la cual, sin embargo, es amplia como el mundo cuando se trata de componer la novela. Desde este punto de vista, *Hijo de ladrón* es no sólo la obra maestra de Manuel Rojas, sino también una de las novelas cimeras de nuestra literatura.

Contribuye a darle esta profundidad poco usual el estilo, que ha sido labrado en forma muy curiosa. En algunos momentos, cuando el protagonista-autor forma parte de un grupo en que se dialoga, la frase es breve y la sentencia se reduce a transcribir con gran fidelidad el estado de alma de cada uno. Pero a veces el autor evoca episodios perdidos en la neblina de los recuerdos, reflexiones de ayer yuxtapuestas al monólogo interno, y entonces el estilo se enriquece en ondas divergentes, en círculos concéntricos de enorme amplitud. Esta

curiosa manera de componer tiene tal vez patrones en Proust y en Joyce, pero aplicada a la experiencia literaria de Chile es novedosa y ha servido para seducir a los lectores de Rojas como nueva muestra de su grande habilidad espiritual aplicada a la literatura.

> «Durante muchas generaciones de escritores —ha dicho Rojas— la novela ha sido, y seguirá siéndolo, la forma literaria más adecuada para la representación, examen y descripción de la vida humana en general» (1).

Y partiendo de esta premisa procedió Rojas a estudiar las diferentes actitudes en que podía colocarse el escritor frente a la vida para hacer de ella materia novelable. Asentando que «la vida novelesca de la gran acción pasó», cree que en sus formas actuales la novela prefiere otros caminos. ¿Cuáles? Lo veremos en sus propias palabras.

> «El novelista ha abandonado aquel camino de sol, de risas, de carreras, de juego y de guerra, propio de la epopeya, y descendido a otro, silencioso, como tapizado, por donde la vida interior transcurre como la sangre, sin ruidos, y donde la raíz del hombre se baña en oscuros líquidos y en extrañas mixturas. Cada día más, los hechos exteriores son abandonados y olvidados en la novela; no tienen sino una importancia periférica, social; el hombre no vive en los hechos, mejor dicho, los hechos no son lo más importante en él: lo es lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva. El novelista, así como todos los que estudian y describen al ser humano en un sentido psíquico, y así como aquellos que tienen que juzgarlo alguna vez, como los jueces, se ha percatado de que lo importante del hombre es ahora, y lo ha sido siempre, su vida psíquica» (2).

Puede notarse, en fin, para proseguir el rumbo que señala Rojas en aquellas líneas, que la novela interna, de la vida psíquica, que ha ponderado como la más adecuada para satisfacer el gusto de los lectores modernos, es todo lo que cabe de contrario de la novela exterior, repleta de aventuras, que le fué dado conocer, en los años de infancia, cuando cayó en sus manos, como primer fruto prohibido, una obra de Salgari. De que la leyera con embeleso no cabe ya dudar; debe además señalarse que él mismo no estuvo distante de creer que su temperamento iba por ese lado, ya que la mencionada *Ciudad de los Césares* fué publicada por *El Mercurio* como folletín, antes de que

(1) Manuel Rojas, *De la poesía a la revolución,* Santiago, 1938, p. 87.
(2) Ibid., p. 98.

pudiera salir a la calle bajo vestidura corriente de libro. Esta vez el novelista tomaba personajes de la historia —algo legendaria como es, en general, la de las búsquedas de los grandes mitos del Nuevo Mundo, pero historia al fin— para armar su fábula, y atendía más a describir vigorosa y rápidamente que a sugerir.

En *Hijo de ladrón,* en cambio, se aplican algunas de las observaciones del fragmento transcrito acerca de la dimensión psíquica de la novela, a pesar de la mucha distancia de tiempo que ha corrido entre ambas creaciones, o más bien debido a esa misma distancia. Ya que el pensamiento de hoy es el fruto de las experiencias y de las reflexiones de ayer, lo natural es que haya en la producción literaria una línea de continuidad que engarza unos a otros los diversos momentos en que aquélla se obtuvo.

Si se nos permitiera insistir, diríamos que con *Hijo de ladrón* culmina la obra de Manuel Rojas dentro de lo que ella muestra a la vista. El autor es de los que cuentan lo que saben; la mayoría de las páginas de sus libros son episodios de su propia existencia; el haber vivido en Buenos Aires, en Valparaíso, en Punta Arenas y en Mendoza; el haber trabajado de lanchero de puerto (*Lanchas en la bahía*), así como de apuntador de teatro, de linotipista y de barretero en la alta cordillera (*Laguna,* en *Hombres del Sur*), le ha proporcionado un riquísimo material de experiencia humana. Y no desdeñemos esta experiencia: Gorki hizo alguna vez el elogio de los hombres de Rusia a quienes había conocido en sus andanzas, y se aventuró a decir que de ellos recogía constantemente lecciones de sabiduría y de discreción. No pocos de sus relatos se reducen a contar, con poco aliño, lo que alguno de los vagabundos le había confiado en un mesón del camino o cuando, caminando juntos el escritor y el vagabundo, hicieron un alto para descansar o beber. Cosa semejante está ocurriendo con Manuel Rojas, y es hora ya de apuntarlo en su loanza.

El sabor de vida que brindan sus relatos procede, más que del toque literario, de la certidumbre que acude al lector de que el personaje evocado existió de veras, aun cuando se llamara en otra forma, y de que las aventuras que se le cuelgan las experimentó de verdad, si bien se retoca algo para que el cuadro no resulte muy abigarrado o la exposición demasiado sombría. Esto es efectivo de cuantos libros ha publicado Manuel Rojas hasta la fecha, y quienes hemos tenido el privilegio de contarnos entre sus compañeros de trabajo por largos años, podemos agregar que por algún tiempo el escritor no creyó digno de su esfuerzo literario sino lo que le había ofrecido la propia realidad, hasta el punto de que con sus cuentos y novelas cortas, dispuestos en cierto orden especial, habría podido reconstruirse en forma

bastante aproximada una especie de confesión autobiográfica del hombre. La inquietante pregunta que nos asalta no es otra, pues, que la de saber si *Hijo de ladrón* continúa esta como serie de memorias que lleva iniciada Manuel Rojas desde *El hombre de los ojos azules,* amplio relato incluído en *Hombres del Sur.*

En otros años le oí decir que su madre sabía muchas historias y que le gustaba contarlas. Cuando chico, con ellas no se conseguía tal vez otra cosa que llenar de visiones los instantes de soledad y los ensueños del muchacho; más grande, dieron pábulo a su aptitud literaria. La inquietante pregunta estriba en saber hacia qué lado de la barrera caen las páginas de *Hijo de ladrón,* si hay en ellas más fantasía que realidad, si corresponden a una especie de memorias de infancia o si, más bien, aprovechan los relatos oídos a otras personas por el autor, por ejemplo, a su madre. Esta pregunta la planteo a través de la publicación: al escritor no se la he formulado. Las pocas veces que le he visto desde que publicó *Hijo de ladrón,* apenas hemos tocado muy incidentalmente la extraordinaria carrera que ha cabido a este libro. Nada de lo que aquí se diga puede, pues, atribuirse a confesión directa del autor a sus amigos.

Ahora bien, juzgando así las cosas, aprovechando las lecturas anteriores de sus obras, pesando unos y otros antecedentes y, sobre todo, comparando páginas de una parte y de la otra, puede llegarse a concluir que en *Hijo de ladrón* hay abundantes elementos autobiográficos, aun cuando no sea propiamente el libro todo, en conjunto, un mero capítulo de recuerdos personales. El solo hecho de que los seres entren y salgan de sus páginas con algún objeto, siquiera sea sólo simbólico, indica un grado de elaboración literaria que no se gasta en las autobiografías. Tal vez al decir esto desagrade o desaliente a algún lector; es posible que entre los muchos que ha tenido *Hijo de ladrón* haya quedado flotando el convencimiento de que sólo la realidad misma, toda ella, pudo sugerir semejante libro; y no es raro que a otros, por malicia, agrade más saber que Manuel Rojas vivió de mocoso las duras andanzas que aparecen retratadas en el libro y que evoca con tanta gracia cuando, maduro ya, el cabello le resplandece de plata. Pero lo que se siente hay que decirlo; y esta vez yo siento muy viva la impresión de que Manuel Rojas no habría podido reducirse a contar episodios de su propia vida en este libro que es de la madurez, como ya se insinuó, y al cual, por lo mismo sin duda, el autor quiso otorgar el sello de lo definitivo e insuperable.

El anhelo de todos los escritores que toman la novela para dar forma a sus aptitudes literarias podría sintetizarse en la idea de un libro que abarque tantos aspectos de la vida que parezca la vida

misma. Stendhal, que bien sabía lo que se traía entre manos, dijo que a él la novela le parecía algo así como un espejo paseado a lo largo de un camino. Refleja a los hombres que pasan, al paisaje que parece quedo, pero que también fluye, y casi se podría decir que de la suma de estos tránsitos se logra reflejar en el espejo la fuga misma del tiempo. Todo esto en un ámbito muy breve; pocos centímetros cuadrados en el espejo, unos cuantos centenares de páginas en el libro. A esto aspiran todos los novelistas, y Manuel Rojas no tendría por qué ser una excepción.

Juzgado así, *Hijo de ladrón* vendría a representar el consciente esfuerzo que se tomó su autor para introducir en unos cuantos capítulos todo lo mejor que le queda en la memoria de las experiencias humanas, propias y ajenas, que conoce. Para obtener semejante resultado debe podar y recortar mucho; no caben digresiones. Y, sin embargo, la prosa del libro es a menudo arrastrada, como si las aguas perezosas del monólogo interior hubiesen llenado el vaso. Si el novelista hubiese querido prolongar, hay episodios que por sí solos le habrían dado material para sabrosos cuentos (el robo de un reloj de oro, por ejemplo). La voluntad de contar lo justo aparece muy abiertamente a cada paso en este libro, y se patentiza además en la publicación que Manuel Rojas ha hecho de «páginas excluídas» de *Hijo de ladrón* (en la revista *Babel,* núm. 60). Se refieren ellas a una experiencia declaradamente autobiográfica: el trabajo en la alta cordillera, en las faenas del ferrocarril transandino. Llevado por el afán arquitectónico de graduar los volúmenes a fin de no desequilibrar el conjunto, el autor hubo de suprimir algo que en los instantes decisivos de la composición le pareció innecesario. Quien quisiera intentar un estudio de la elaboración literaria en Manuel Rojas, tendría lindo tema con la comparación de los materiales que se ofrecen en *Laguna,* ya mencionado, y en las escenas cordilleranas que pasaron a *Hijo de ladrón.* Tenía diecisiete años el autor cuando vivió aquellas aventuras; hoy, pasados los sesenta, las evoca en tal forma quc conservan la subyugadora emoción.

Otro experimento, paralelo pero de resultados contrarios, puede hacerse espigando en *Hijo de ladrón* los capítulos que se refieren a la casa de la infancia en las *Imágenes de Buenos Aires* (*Atenea,* número 71). Esto último es autobiográfico en la plena extensión de la palabra. El autor se vierte hacia el pasado, y cuenta lo que recuerda, inclusive con los titubeos propios de la memoria, cuando en una zona ambigua no se sabe discernir bien si lo que se narra lo sabe uno de propia experiencia o si es el residuo de conversaciones de los mayores,

que frecuentemente ilustran al niño sobre lo que fué, quiso y hacía en la edad a que no alcanza el tentáculo de la memoria. Nada hay de común entre las dos imágenes. El joven que vivió su infancia en el barrio Boedo, de Buenos Aires, no es este garrido *Hijo de ladrón* que tanto da que hablar a sus afanosos lectores.

* * *

Si *Mejor que el vino* (1958) no hubiera venido después que *Hijo de ladrón,* seguramente la habríamos apreciado más fielmente en su calidad de novela fuerte, intensa, en algunos de cuyos capítulos se exploran profundidades de la vida interna no siempre llevadas a la creación novelesca; pero debe aceptarse que en esta otra novela el procedimiento de introspección a lo Proust o a lo Joyce había sido iniciado o descubierto por el autor, quien quiso aplicar a él toda la curiosidad que estaba llamado a despertarle.

Mejor que el vino es, desde luego, novela biográfica, en el sentido de que se ha organizado no en torno a un *plot* o intriga, sino que se reduce a seguir el hilo de una existencia. El personaje, Aniceto Hevia, es el mismo de *Hijo de ladrón,* quien narra esta vez sus aventuras como apuntador de una compañía teatral, no sin que antes hubiese debido afrontar la vida en otros oficios, como el de pintor de muros. El mundo de la compañía dramática es abigarrado, y allí el protagonista encuentra a Virginia, mujer que todo lo deja por él. Viven juntos algunos años, hasta que Aniceto descubre a María Luisa, a quien desposa y que le hace padre de tres hijos. Enviuda, y hasta el final del libro se limita a contar o evocar varias escaramuzas eróticas que sobrevienen en alivio de su viudez, si bien ninguna de ellas parece satisfacerle plenamente. La novela termina sin solución para los problemas psicológicos suscitados. Una tercera parte ha sido anunciada por el autor, ya que la obra fué, en conjunto, concebida como un tríptico de grandes proporciones.

Todos los esquemas que se hacen de las novelas y de los dramas, para contar lo que allí sucede, son, por esencia, superficiales; esta vez, acaso, es mayor la diferencia entre la cosa y su esquema. Lo que vale en *Mejor que el vino* es la forma de presentación de los personajes, cómo entran y cómo salen, la espontaneidad de las evocaciones, la mezcla de lo soñado, de lo presentido y de lo visto, en tiradas que son, a veces, muy quietas, de perezoso ritmo, pero que también, otras veces, se arremolinan y se tornan algo vertiginosas. También conviene apuntar la sospecha de que el libro debe ser, en gran medida, autobiográfico, nota que se acentúa en presencia de los recuerdos de

Domingo Gómez Rojas (1896-1920), a quien el novelista presenta bajo el nombre de Daniel, el disfraz más transparente desde que aquel poeta usó efectivamente el pseudónimo Daniel Vásquez (págs. 152 y siguientes).

Aniceto Hevia, el personaje que ocupa el mayor número de las páginas, es un ser esencialmente vulgar, incoloro, a quien le ocurren todas las menudas cosas que se suceden en la vida. Es, además, tímido en alto grado, y en materia amorosa, por lo menos, siempre se le ve empujado por alguien, buscado por las mujeres, deseado y asediado hasta el momento en que debe decidirse y se decide. Debido a ello, se le distingue por lo general en actitud pasiva, dando cuenta de los demás seres que le salen al encuentro en la vida y reproduciendo, con candor, las conversaciones de los otros. Desde este punto de vista debe señalarse como muy feliz la historieta intercalada de Aída, la prostituta, y su enamorado por el teléfono, Octavio. Es una miniatura de corto vuelo en el conjunto, pero está desarrollada con tal ternura y contenida emoción, que no se la puede leer sin que esos mismos sentimientos afloren también, por simpatía, en el lector.

Hay en el *Cantar de los cantares* una sentencia que se copia en este libro y que dice así: «¡Béseme mi amado con los besos de su boca! Porque sus caricias son mejores que el vino.» Queda en claro, pues, que el propósito del autor fué pintar en su novela algo de la relación amorosa, y acaso no tanto la inquietud de amar sin correspondencia como las plenas satisfacciones a que conduce la pasión carnal cuando es compartida en una pareja bien acomodada a las exigencias de lo erótico. Pero no nos equivoquemos. Se buscarán aquí en vano escenas de alcoba, y ni se esbozan siquiera aquellas riesgosas exploraciones entre los abrazos y los suspiros que se cambian los enamorados, cual suelen proliferar en algunas otras novelas. Después de haberse inspirado en aquellos versículos que dan para todo, inclusive para lo más salaz y provocativo, el autor imprime en sus páginas lo propio de su temperamento: la reserva, cierta contención sobre las cosas propias, sobre todo en la esfera pasional, que conocemos y saludamos cuantos somos sus amigos. Todo ello en el supuesto, no totalmente improbable, de que algunos de los lectores de *Mejor que el vino* supongan que tras Aniceto Hevia se disimula o esconde algún aspecto psicológico privativo de Manuel Rojas.

* * *

A Manuel Rojas, en su calidad de autor de *Hijo de ladrón* y de *Mejor que el vino,* se nos ocurre verle subido en un cerro, abarcando con los brazos una vasta parte de la Humanidad, la más vasta que le

permita el alcance de aquéllos, citando a los ausentes, estrujando los posos de la memoria para retener detalles de sabrosa evocación, avizorando a la distancia, para que no se le queden perdidos algunos de los fugaces compañeros del andar vario y cansino. Para hacer más factible aquel abrazo de amor, le vemos emplear, además, una lengua articulada, de ritmo lento, pletórica de incidentes, con la cual la evocación parece querer aproximarse a la simultaneidad. Como el idioma es sucesivo y no puede, por lo tanto, ofrecer retablos al modo de los de Jerónimo Bosch, el escritor avanza algo hacia su difícil meta superponiendo alusiones y referencias, repitiendo algunos nexos y sugiriendo, en fin, que unas cosas ocurrieron en pos de otras, algunas a un mismo tiempo, y que todas le acuden a la memoria en tropel. Es decir, el monólogo interior, sin nada de lo que tiene de enfadoso, de estúpido casi, en Joyce.

* * *

Para terminar estas apuntaciones, cabe recordar que Manuel Rojas recibió, en el curso de 1957, el Premio Nacional de Literatura, creado en Chile hacia 1941 para premiar la obra completa de un escritor, esto es, su dedicación a las letras, su empeño, su entusiasmo, su perseverancia en la tarea. Esta recompensa, corta en pesos, ya que monta sólo a trescientos dólares, abre una nombradía pública a la cual de ninguna otra manera puede llegarse. En el caso de Manuel Rojas, por lo demás, llegó muy a tiempo, porque a esas alturas de su existencia literaria, difundido su nombre por varios países y traducidos sus cuentos y su novela *Hijo de ladrón* a diversos idiomas, habría sido vano esfuerzo negarle la categoría que le estaban reconociendo sus lectores. En representación de ellos puede decirse, pues, que el Premio Nacional de Literatura le era debido al honesto escritor de obra sostenida, de vocación probada, a quien es cada vez más frecuente hallar en las citas del espíritu y en las jornadas de creación y de comentario en que ha de darse cuenta de la literatura chilena, y que le era debido en nombre de la justicia.

Escribe lentamente. Corrige mucho. Posee excelente memoria, la cual está siempre seleccionando las imágenes que le han de servir en su día para el trabajo en marcha, que sufre atrasos, postergaciones y hasta olvidos transitorios, si bien de pronto, imperiosamente, se adueña de la voluntad del escritor y le lleva a la entrega total. Cuando el vaso está colmado, escribe de corrido horas y días. Entre medio, vaga, conversa, corta y cepilla madera, lee, fuma y sueña con los ojos abiertos. Es un escritor profesional, sin duda alguna, a quien ningún problema literario es ajeno; pero vive siempre un poco distante

de la postura del intelectual ansioso de fama, de nombre y de aplausos. ¿Cómo ha logrado que aplausos, nombre y fama no hayan pasado de largo? ¿Cuál es el secreto de este firme arraigo que ha venido consiguiendo su obra desde los primeros pasos tímidos, intentados en la verde juventud? Sus amigos no tenemos clave alguna que contar, ni secretos peregrinos, ni revelaciones inquietantes. Ya está dicho todo, a lo largo de la literatura crítica que han despertado sus libros. Manuel Rojas es un escritor auténtico, que ha debido sortear en la vida no pocos obstáculos y trampas para enfilar sólo hacia las letras la marcha regular y sostenida; y esto, si bien parece difícil captarlo, lo ha sabido sorprender el público que le lee en la obra depurada a lo largo de años, cuando el autor la entrega al disfrute común.

Manuel Rojas se adueña de sus lectores y los hace vivir prolongadamente en el mundo virtual que ha creado con las palabras. Cuando esboza el cuento, pocas páginas le bastan para conquistar la plaza y dejar al lector sometido a su hechizo. Pero también ha solido atreverse con la novela, y el resultado, diferente en la duración, no es en absoluto discrepante en el mecanismo psicológico.

Raúl Silva Castro.
Casilla, 13-D.
SANTIAGO DE CHILE

SEIS POESIAS DESCRIPTIVAS DE RAINER M. RILKE

CORRIDA

(In memoriam Montes)

Después que del toril, casi pequeño
salió, ahuyentado en vista y en oído,
y la terquedad de los picadores,
y los banderilleros, como en juego

aceptó, la figura tormentosa
ha ido creciendo: mira hasta qué masa,
amontonado de odio antiguo y negro,
en un puño apretada la cabeza,

ya no jugando contra nadie más,
no izando las sangrientas banderillas
tras los cuernos caídos, conociendo,
desde la eternidad contra aquel hombre,

que en oro y seda rosa malva, gira
de repente, y lo mismo que un enjambre
de abejas, y como si lo sufriera,
deja pasar al que se precipita
bajo el barro: mientras que sus miradas
se alzan otra vez cálidas, al sesgo,

como si afuera se precipitara
ese círculo de su brillo y sombra,
y de cada cerrarse de sus párpados,
antes que él sin odiar, indiferente,
en sí mismo doblado, abandonado,
en la gran ola de nuevo lanzada,
hunda su estoque, casi suavemente.

LA ANCIANA

(*Die Greisin*)

En medio de hoy, amigas blancas ríen,
escuchan y hacen plan para mañana;
gente tranquila, aparte, considera
despacio sus cuidados especiales,
el porqué, el cuándo, el cómo,
y se les oye que dicen: Yo creo...;
pero ella, en los encajes de su cofia,
está segura, como si supiera
que se equivocan éstos como todos.
Y el mentón, al caer,
se apoya en los corales
que el chal ponen a tono con su frente.

Pero una vez, entre unas risas, saca
de párpados que saltan, sus miradas
en vela y muestra aquellas cosas duras,
como se sacan de un secreto estuche
unas piedras preciosas heredadas.

BARCO DE EMIGRANTES

NAPOLES

(*Auswandererschiff*)

Piensa: que alguien huyera, ardiente y cálido,
y quedaran detrás los vencedores,
y de repente diera el fugitivo,
imprevisto, la vuelta
contra muchos: así el abrasador
se volvía a arrojar,
de la fruta otra vez al mar azul,
cuando la barca naranjera, lenta,
lo transportaba al barco grande y gris,
elevaban pescado, pan, en tanto
él, altivo, en su seno recibía
carbón, de par en par como la muerte.

VISPERA DE PASCUA

NAPOLES

(*Vor-Ostern*)

En las profundas muescas de estas calles,
que a través de un vivir en torres, marchan
al puerto, abajo lóbregas, mañana
rodará el oro de las procesiones;
en vez de andrajos colgarán las colchas,
que querrían volarse, con el viento
de los balcones cada vez más altos
(igual que reflejadas en lo flúido).

Pero hoy a cada instante martillea
en las aldabas alguien con paquetes,
y a cada vez remolcan nuevas compras;
mientras los puestos se alzan aún repletos.
En la esquina, en canal, enseña un buey
el frescor de sus íntimas paredes;
toda carrera acaba en banderines.
Y una reserva, como de mil víctimas,
se agolpa en bancos, cuelga en torno a estacas,
se ahueca, aprieta, sale en la penumbra
de toda puerta, y ante los bostezos
de los melones se extienden los panes.
Lleno de afán y acción está lo muerto;
pero mucho más quietos los gallitos
y los machos cabríos suspendidos,
y aún más silenciosos los corderos
que traen los muchachos por los hombros,
dóciles, asintiendo a cada paso,
mientras en la pared a la Madonna
española, tras el cristal, le brillan
los broches, y la plata en las diademas
refulge más con el presentimiento
de los faroles. Pero en la ventana
se muestra, disipando la mirada,
un mono, y hace, rápido, en postura
a propósito, gestos indecentes.

UNA DE LAS VIEJAS

PARIS

(*Eine von den Alten*)

A veces, al ocaso (¿sabes, cómo?),
cuando se alzan, de pronto, con un gesto hacia atrás
y enseñan, bajo su medio sombrero
una sonrisa de remiendo puro.

Al lado de ellas hay un edificio entonces,
infinito, y te atraen al pasar,
con el enigma de sus roñas,
el sombrero, el abrigo y los andares
con la mano, que bajo el cuello, atrás,
secreta aguarda y te requiere:
como para envolver tu mano
en un abolido papel.

LAVADO DE CADAVER

(*Leichen-Wasche*)

Se habían habituado a él. Pero cuando vino
la lámpara de la cocina, ardiendo inquieta
en la oscura corriente de aire, el desconocido
se hizo desconocido del todo. Le lavaron
el cuello, y como nada sabían de su suerte,
entre sí se mintieron, una a otra,
lavando sin cesar. Tuvo que toser una,
y puso mientras tanto la esponja del vinagre
en su rostro pesado. E hizo una pausa, entonces
también la otra. De los duros cepillos
chasqueaban las gotas; mientras su horrible mano
en espasmo quería demostrar a la casa
entera, que ya no tenía sed.

Y lo mostraba. Como perplejas, reanudaban
el trabajo con más prisa, con una breve
tos, de tal modo que en el papel de la pared
sus encorvadas sombras en los adornos mudos
giraban y bailaban al igual que en una red,
hasta que terminaron de lavar las mujeres.
La noche en las ventanas sin cortinas
era implacable. Y uno, innominado,
yacía puramente, desnudo, y daba leyes.

(Traducción de José María Valverde.)

FEDERICO GARCIA LORCA. UN TEXTO OLVIDADO Y CUATRO DOCUMENTOS

POR

JACQUES COMINCIOLI

En el *Bulletin hispanique,* tomo LVIII, número 3, Burdeos, julio-septiembre de 1956, págs. 305-306, Marie Laffranque cita dos breves declaraciones de Federico García Lorca a la prensa con motivo del estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona, el viernes, día 24 de junio de 1927, en el teatro Goya, y en Madrid, el miércoles, día 12 de octubre del mismo año, en el teatro Fontalba. La segunda declaración, publicada en *La Libertad,* de Madrid, reproduce de manera muy fragmentaria, aunque textualmente, las palabras de García Lorca. Son las que aparecen en el contexto de las líneas autocríticas que, con título de *Autocrítica de «Mariana Pineda»*, García Lorca mandó al periódico *A B C* con motivo del estreno de *Mariana Pineda* en la capital española y que se publicaron en la página 35 del número 7.733 (año XXIII) de este periódico, el 12 de octubre de 1927. A pesar de su brevedad, este texto expresa con toda claridad la actitud de García Lorca frente a su obra y convencerá de su interpretación errónea a los críticos que hasta ahora consideraron el «romance» lorquiano como un drama cuyo argumento principal es político.

De los cuatro documentos que acompañan el texto autocrítico del autor de *Mariana Pineda,* uno es la transcripción de una conversación de García Lorca con José S. Serna, publicada en el periódico *Heraldo de Madrid* el 11 de julio de 1933, y los otros tres, publicados en el periódico *Crítica,* de Buenos Aires, corresponde a la estancia de García Lorca en la Argentina. Si el primero tiene un valor eminentemente biográfico; si el segundo presenta cierto interés en lo que se refiere al trabajo de adaptación de García Lorca en el caso de *La niña boba,* de Lope de Vega, subrayando sus declaraciones, reproducidas por Octavio Ramírez en su artículo «Lope de Vega en un teatro nacional» (*La Nación,* Buenos Aires, 25 de febrero de 1934, sección «Artes-Letras», págs. 2-3); si el tercero expresa una vez más las ideas del poeta y dramaturgo granadino relativas a los problemas y a la esencia misma del teatro; si el cuarto es un diálogo de presentación interesante en vista de la importancia constante que durante su carrera dramática García Lorca otorgó siempre al teatro de títeres, no obstante es preciso tener cuidado con el valor relativo de tales documentos, ya que estas declaraciones nunca pueden considerarse como la

más rigurosa y exacta expresión del pensamiento o de las palabras de García Lorca.

Sin duda alguna, estos documentos contribuyen, como todos los que Marie Laffranque ha recopilado con sumo cuidado y paciencia, a poner en relieve la personalidad de García Lorca, a dibujar la curva de evolución de su pensamiento, de sus sentimientos, de su posición frente a los varios problemas artísticos, etc., cuando se leen en un orden cronológico; pero no exageremos su importancia y situémoslos siempre con el máximo rigor posible en su marco histórico antes de interpretarlos. Sólo así ayudan al estudio de la obra y persona del insigne Federico García Lorca.—J. C.

I. Autocrítica de "Mariana Pineda" (1)

El inspirado poeta granadino Federico García Lorca nos envía la siguiente autocrítica de su *Mariana Pineda,* que estrenará hoy, en el teatro Fontalba, la compañía de Margarita Xirgu:

«De mi obra no tengo lo que se llama un juicio, aunque ya va teniendo lejanía en mi producción. La escribí hace cinco años, atraído por el tema que tan vivo sigue en Granada y que desde niño me rodeó en forma de romances y narraciones de personas muy próximas al suceso.

No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta.

No pretendo que mi obra sea de vanguardia. Yo la llamaría mejor de «gastadores»; pero creo que hay en ella una vibración que no es tampoco la usadera. Se trata de un drama ingenuo, como el alma de Mariana Pineda, en un ambiente de estampas, querido por mí, utilizando en ellas todos los tópicos bellos del romanticismo. Inútil decir que tampoco es un drama romántico, porque hoy no se puede hacer en serio un «pastiche», es decir, un drama del pasado. Yo veía dos maneras para realizar mi intento: una, tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón), y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar e infantil.

De lo que sí estoy contentísimo es de dos cosas: de la colaboración

---

(1) *A B C,* año XXIII, núm. 7.733, Madrid, miércoles, 12 de octubre de 1927, p. 35.

pictórica de Salvador Dalí y de la colaboración personal de Margarita Xirgu.—*Federico García Lorca.*»

* * *

2. Charla amable con Federico García Lorca (1)

Federico García Lorca —poeta sin par en la hora que ahora corre sobre el solar ibérico— se queda —un instante— contemplando sus manos, como si la pregunta hubiese ido a refugiarse allí, entre los dedos pálidos e inquietos, y luego sonríe. Su sonrisa enciende una luz clara en el tópico de bronce de su lírica gitanería.

—Sí, amigo Serna. Es, exactamente, ése mi pensamiento. Junto al hecho biológico o junto al hecho jurídico, por ejemplo, hallamos —claro que en un plano superior, en el plano último— el hecho poético. No creo que haga falta subrayar esto demasiado; pero es preciso subrayarlo bien. El poeta se encuentra súbitamente con algo que salta ante él con los brazos en cruz y —quiera o no— lo hace detenerse en la maravilla blanca del camino. Hay que interpretar aquello, descifrar su secreto entrañable. ¡Y surge la poesía!... La poesía es, sencillamente, esto: «una cosa que hacen los poetas».

—¿...?

—Claro. Pero necesitaría quizá mucho tiempo para colmar esa interrogación, ¿no? Es un poquito menos difícil nombrar al azar —«seguro azar», querido Serna— algunos de los que, para mí, son poetas con evidencia magnífica. Poetas son Guillén, Salinas, Alberti... Y Gerardo Diego —el frenético, el desorbitado, no «el otro» que hay en él—, y Vicente Aleixandre, y Cernuda...

—¿...?

—Juan Ramón es —a veces— sublime. La luz de su poesía confúndese entonces con las luces extrañas, sobrenaturales, de San Juan de la Cruz.

—¿...?

—¿Los poemas de Valéry?... Académicos, geométricos, impecables. «Les morts cachés sont bien sous cette terre...» Lo recuerda usted, ¿verdad? Paul Valéry tiene imaginación, una imaginación extraor-

(1) *«Charla amable con Federico García Lorca —Miguel de Cervantes, en un lugar de la Mancha—. Teoría del hecho poético. Soto de Rojas y su "Paraíso cerrado para muchos». La trilogía que comienza con «Bodas de sangre» y acaba con «La destrucción de Sodoma». Pero ¿usted no conoce a Falla?» «Heraldo de Madrid»,* Madrid, 11 de julio de 1933.

dinaria. Inspiración, no. Es tan difícil unir los dos auténticos milagros —el de dentro, el de fuera— en un milagro solo... Paradigma inmortal de este triunfo es don Luis de Góngora.

—¿...?

—Sí, sí. Ahora vamos a combatir por la reivindicación del autor de *El estudiante de Salamanca*. ¡Cuánta necedad en torno a la gloria sin nombre de su nombre! Y ¡qué poeta José de Espronceda, señor!...

—¿...?

—Don Pedro Soto de Rojas fué un vate granadino. Del siglo XVII. Discípulo de Góngora, ha permanecido injustamente en el oscuro color de lo anónimo. Yo tengo el orgullo de haberlo «descubierto», y muy pronto publicaré con notas mías su *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*. Es éste un estupendo poema. El poema del jardín de Granada...

—¿...?

—Todo irá publicándose, no faltaba más. Ya sabe usted mi norma: «tarde, pero a tiempo». Así aparecerán *Poeta en Nueva York, Tierra y Luna, Odas,* una cosa muy fuerte y muy clásica a la vez: *Porque te quiero a ti solamente* (tanda de valses)... Y también mi teatro, mis ocho o nueve obras dramáticas. *Mariana Pineda,* en una edición nueva, exquisita. Y *La zapatera prodigiosa*. Y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y *El público,* que no se ha estrenado ni ha de estrenarse nunca, porque... «no se puede» estrenar. Y *Así que pasen cinco años* (la leyenda del tiempo, cuyo tema es ése: el tiempo que pasa... Y *Bodas de sangre*... ¿Alguna fecha? Lanzaré *Bodas de sangre* en octubre.

—¿...?

—Sí. *Bodas de sangre* es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy precisamente, estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a la Xirgu. ¿Tema? La mujer estéril. La tercera está madurando ahora dentro de mi corazón. Se titulará *La destrucción de Sodoma*.

—¿...?

—*Así que pasen cinco años* será estrenada por el Club Teatral de Cultura, fundado por mí, cuya alma es una gran artista: Pura Ucelay. La misma que trabaja con Eduardo Ugarte, compañero mío en estas tareas de *La Barraca,* traduciendo un poema indio que dará a conocer el Club al mismo tiempo que *El paquebote «The Nacitic»*, de Carlos Vildrac, y *El farsante del Mundo occidental,* de Synge...

—¿...?

—Se lo he dicho a usted otras veces ya. Falla es mi gran devo-

ción de siempre, y no sé qué vibra mejor en mí: mi admiración o mi cariño. Escúcheme usted. No ha muchos días recibí a una señorita portorriqueña que quería llevarse bajo el brazo una flamante interviú. Había apretado ya un par de cuartillas de una letra ágil, pequeñita, cuando se me ocurrió nombrar a Manuel de Falla. Hizo un gesto de extrañeza. Aunque no creí —¿cómo pensarlo, amigo mío?— que oyese aquel nombre por vez primera, la miré estupefacto. Un segundo. Porque, rápidamente, inquirió: «¿Falla? ¿Quién es Falla?» Sin responder cogí las cuartillas y, lentamente, las hice pedazos. Yo no podía, no quería decirle ya nada, absolutamente nada. Sin una sola palabra me fuí al piano, que, abierto, parecía reír. Y luego, ya en la puerta, sus ojos llenos de lágrimas me pidieron perdón. ¡Ella sabía ya quién era Falla! Yo no sé si la he perdonado.

Calla, de pronto, Federico García Lorca, alto piloto de «La Barraca». La calle Mayor ha traído nuestros pasos a la plaza del pueblecito manchego a que el alegre Azar nos llevó, y los dos nos sentimos náufragos en las aguas quietas y hondas del silencio. Las torres famosas de Alcaraz recórtanse en el cielo, y el ojo ensangrentado, irónico, del reloj, desde lo alto de una de ellas —la que con maravillosa gracia se alza semejante a un cuerpo joven de mujer—, se burla de la luna, que viste de blanco los carros de la farsa con una perfección teatral. Sueñan entre las sombras las piedras doradas de siglos, estremecidas todavía por los aplausos con que un pueblo ejemplar acogió tres entremeses de Miguel de Cervantes. Un lugar de cuyo nombre, clavado en el pecho fuerte de la Mancha, Federico quiere acordarse siempre...—*José S. Serna.*

* * *

3. García Lorca ofrenda los aplausos a Lope de Vega (1)

Cuando, anoche, los interminables aplausos del público que abarrotaba el teatro Comedia, reclamaron la presencia de Federico García Lorca en el escenario, reconociendo en él un factor principalísimo del rotundo éxito obtenido por Eva Franco y sus compañeros de elenco, el poeta, profundamente emocionado, el poeta, que anticipadamente sabía que esa emoción impediríale hilvanar un párrafo, leyó,

---

(1) *«García Lorca ofrendó los aplausos a Lope de Vega. Ha conservado en «La niña boba» sus virtudes poéticas. Destacó el esfuerzo y pasión de los intérpretes», «Crítica»,* Buenos Aires, domingo, 4 de marzo de 1934.

en medio de un respetuoso y conmovido silencio, el breve discurso que a continuación transcribimos.

Helo aquí:

LAS PALABRAS DE GARCÍA LORCA

«Señoras y señores:

Yo quiero esta noche dedicar los aplausos del senado, y contando con su aprobación, a la memoria de Lope de Vega, monstruo de la naturaleza y padre del teatro. Con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética. El siglo diecinueve llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en esas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo. El poeta actual, más libre y respetuoso, no pone de su cosecha nada y deja correr esta fuente de maravilla en todo su color antiguo. ¿Antiguo? No. En este caso, eterno.

Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El Caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta Dama Boba al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni.

Por eso he procurado aliviar la obra de monólogos, hasta ponerla como una muchachita puesta sobre la punta de sus pies para alcanzar una rosa muy alta. Si este juego divino de amor que jugó Félix Lope de Vega y Carpio os ha conmovido, agradecedlo a esta compañía, a cuyo frente ríe la deliciosa Eva Franco, que ha puesto esfuerzo y pasión para conseguirlo. Para mí ha sido una satisfacción trabajar con estos compañeros y con su entusiasta director, Carlos Calderón de la Barca, de una compañía nacional, en una tan españolísima obra que ha dado lugar a que el gran Manuel Fontanals realice esta poética evocación clásica que mete al espectador dentro del ambiente de la comedia.

En nombre de todos, gracias y salud.»

* * *

4. «No creo en la decadencia del teatro», dijo anoche Federico García Lorca (1)

Después del espectáculo se realizó anoche en el Comedia la anunciada función que la compañía Evita Franco ofrecía a la gente de teatro. La fiesta —tal la calificación del espectáculo por lo que toca al espíritu y a la emoción— era en honor de la eximia Lola Membrives, cuya presencia fué saludada con espontáneos y prolongados aplausos por la numerosa concurrencia que colmaba el teatro.

El elenco del Comedia puso *La niña boba* con la misma propiedad que ya se le ha reconocido con motivo de su presentación, y el público tuvo muestras de aprobación para diversos pasajes de la misma, especialmente en aquellos que intervinieron Evita Franco, Irma Córdoba y Olimpio Bobbio.

Al finalizar la representación fueron llamados a escena Fontanals, García Lorca y Calderón de la Barca (?), a quienes el público ovacionó largamente, requiriendo la palabra de Eva Franco, quien con sencillez y gracia los dedicó a los artistas mencionados y a la gran actriz Lola Membrives.

A continuación damos el discurso que pronunció Federico García Lorca, en uno de los intervalos de la representación de *La niña boba*.

apasionado amante del teatro

Dijo el poeta:

> «Nos reunimos aquí esta noche en cordial homenaje a una insigne actriz, Lola Membrives, maja con abanico de fuego, mujer sombría o muchachita loca, verdadera gloria del teatro, y para admirar la labor de entusiasmo que una compañía argentina, con la deliciosa Eva Franco por juvenil capitana, ha puesto en ritmar el ejemplo dramático de un antiguo poeta español.
>
> Yo no quiero hablar hoy como lírico que oye mares y árboles y tiembla con la obscuridad llena de mariposas y de insectos, ni como el poeta que sueña en su cuarto la obra dramática que después realiza, sino como un apasionado amante del teatro, como un profundo creyente de su eficacia inalterable y de su gloria futura.

---

(1) *«No creo en la decadencia del teatro», dijo anoche Federico García Lorca. Habló en la función especial para actores realizada en el teatro Comedia y «Crítica» publica exclusivamente su discurso». «Crítica»,* Buenos Aires, viernes, 16 de marzo de 1934.

Más adelante dijo:

Cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los jóvenes autores dramáticos que por culpa de la organización actual de la escena dejan su mundo de sueño y hacen otra cosa, cansados de lucha; cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los millones de hombres que esperan en los campos y en los arrabales de las ciudades ver con sus ojos nuevos de asombro el idilio con ruiseñor de Romeo y Julieta, la panza llena de vino de Falstaff o el lamento de nuestro Segismundo luchando cara a cara con el cielo. No creo en la decadencia del teatro, como no creo en la decadencia de la pintura ni en la decadencia de la música.

Cuando Mengs pinta con colores llenos de miedo y pinceles podridos por la adulación a la corte de Carlos IV, llega Goya pintando con los zapatos llenos de barro, agresivamente y sin disimulo, la cara boba de la Duquesa de Medinaceli o el rostro farsante del príncipe Fernando, que el otro había representado como Diana y Apolo. Cuando los impresionistas hacen una papilla de luz con los paisajes, Cézanne levanta muros definitivos y pinta manzanas eternas donde no penetrará jamás el aterido gusano. Cuando el rumor de Mozart se hace demasiado angélico, acude como equilibrio el canto de Beethoven, demasiado humano. Cuando los dioses de Wagner hacen demasiado grande la expresión artística, llega Debussy narrando la epopeya de un lirio sobre el agua. Cuando el legado imaginativo de Calderón de la Barca se llena de monstruos idiotas y expresiones retorcidas en los poetastros del XVIII, llega la flauta de Moratín, deliciosa, entre cuatro paredes, y cuando Francia se encierra demasiado en sus cámaras bordadas de sedas, hay una lluvia furiosa que se llama Víctor Hugo que rompe los canapés con patas de gacelas y llena de algas y puñados de arena los espejos moribundos de las consolas.

CRISIS DE AUTORIDAD

No hay decadencia, porque la decadencia es un comienzo de agonía y un presagio de muerte; hay un natural sístole y diástole en el corazón del teatro, un cambio de paisajes y de modos, pero la esencia del teatro permanece inalterable en espera de nuevas manos y más generosos intérpretes. Cambian las formas. No

cambia la substancia, pero... pero. En este teatro lleno de actores y de autores y de críticos, yo digo que lo que pasa es que existe una grave crisis de autoridad. El teatro ha perdido su autoridad, y si sigue así y nosotros dejamos que siga así, conseguiremos que las nuevas generaciones pierdan la fe y, por tanto, el manantial precioso de la vocación.

GRAN DESEQUILIBRIO

El teatro ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuido, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura.

No estoy hablando de teatro de arte, ni de teatro de experimentación, porque éste tiene que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias; hablo del teatro corriente, del de todos los días, del teatro de taquilla, al que hay que exigirle un mínimum de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa.

EL PÚBLICO NO TIENE LA CULPA

El público no tiene la culpa; al público se le atrae, se le engaña, se le educa y se le da, sin que él se dé cuenta, no gato por liebre, sino oro por liebre. Pero sin perder de vista que el teatro es superior al público y no inferior, como ocurre con lamentable frecuencia; y no olvidar que el actor es un noble artista que trabaja por vocación y no perderlo en repetición de obras donde se agota su entusiasmo por el modo exclusivamente comercial con que están montadas y que lo convierten en el más simple de los servidores. Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre que lo lleva en lo más noble de su alma cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía.

HAY QUE REPETIR LA PALABRA ARTE

Desde el teatro más pobre de vodevil, hasta el teatro donde se anima la tragedia, hay que repetir hasta la saciedad la palabra

arte. Porque es triste que el único sitio donde se dice arte con sarcasmo y burla sea en los pasillos de los teatros. «Sí, pero eso es arte; a eso no va el público», se oye decir todos los días, y yo digo: ¡¡Va!! El público va con emoción a los espectáculos que considera superiores a él, a los espectáculos donde aprende, donde encuentra autoridad.

EL ALIENTO DE LOS ÉXITOS

Por eso me dan tanto aliento los éxitos como el de *Mirandolina,* éste de *La Dama Boba* y los de la *Gran Lola,* entre otros, que dan autoridad al teatro y alegría a los actores, que se sienten lo que son, artistas en función de un arte que cultivan y al cual dedican su actividad de hombres.

El teatro tiene que volver por sus antiguos fueros con el respeto y la devoción que merecen.»

Después de hacer una interesante referencia a la resurrección de los clásicos a que asiste Europa, agregó:

CANCIONES Y BAILES

«Puede parecer que estas canciones y bailes que yo he puesto en *La Dama Boba* no están de acuerdo con el carácter de la comedia. Pero no es verdad. Todavía por premura de tiempo he puesto pocas. En el teatro español de la época se bailaba y cantaba constantemente, y de ahí nació la zarzuela española con la *Púrpura de la Rosa* y *El Eco y Narciso,* de Calderón de la Barca. Se mezclaban con las comedias, y en todo momento, las danzas y canciones más variadas.

EL DIRECTOR DE ESCENA ES IMPRESCINDIBLE

Así, pues, para lograr autoridad en el teatro no hay sólo que montar obras buenas, sino montarlas con un imprescindible director de escena. Esto lo deben ir sabiendo todas las compañías. Hacen falta directores de escena autorizados y documentados que transformen las obras y las interpreten con un estilo. Y yo no digo que se pongan siempre obras maestras, porque no puede ser, pero sí afirmo que con director y entusiasmo en los intérpretes por él disciplinados, de una obra mala se sacan virtudes y efectos de obra buena.

No quiero deciros esto como dómine ni con frase de persona suficiente. Creo que estoy entre entusiastas del teatro, y esto lo

digo con toda modestia, sin poner cátedra, y me nace directamente del corazón.»

* * *

5. Lorca y don Cristóbal nos dieron una grata despedida (1)

Al iniciarse la representación de los «Títeres de la Cachiporra», que ayer, para regalo del espíritu, nos ofrecieron en el Avenida Federico García Lorca y Manuel Fontanals, el fantoche llamado don Cristóbal y el poeta sostuvieron este diálogo de presentación:

«Cristóbal.—Señoras y señores:

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fué en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?; era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: «Los muñecos son de carnecilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?» El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera, en España, *La historia de un soldado*, de Strawinski. Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos.

Hoy salgo en Buenos Aires para trabajar ante ustedes y agradecer las atenciones que han tenido con él y con Manolo Fontanals. A mí no me gusta mucho trabajar en estos teatros porque yo soy muy mal hablado. Aquí triunfan los telones pintados y la luna del teatro sensitivo. Yo he trabajado siempre entre los juncos del agua, en las noches del estío andaluz, rodeado de muchachas simples, prontas al rubor, y de muchachos pastores, que tienen las barbas pinchonas como las hojas de la encina.

Pero el poeta quiere traerme aquí.

Poeta.—Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una vez un poeta en Inglaterra, que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff, que es hijo suyo.

Cristóbal.—Bueno, usted lo sabrá mejor que yo; pero a mí no me gusta la luz eléctrica.

(1) *Crítica,* Buenos Aires, lunes, 26 de marzo de 1934.

POETA.—Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.

CRISTÓBAL.—Lo cierto es que yo te gusto a ti. ¡Es un loco este Federico!... Siempre me sacas, y aunque yo... me..., bueno, haga disparates, a ti te gustan.

POETA.—Me gustan. Desde mi niñez yo te he querido, Cristobita, y cuando sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro.

CRISTÓBAL.—Me pongo triste.

POETA.—¿Qué es eso?

CRISTÓBAL.—Nada. Yo me voy con Lorca y con Fontanals. Antes me dicen que les despida, porque yo, al fin y al cabo, no puedo derramar lágrimas y ellos sí... y no quieren ponerse tristes. Gracias a todos, señores. A la compañía muchos besos y a Lola que se acuerde siempre de nosotros y de ti, Federico, que siempre la quieres.

POETA.—Gracias a todos, señores. Y ahora vamos a la función. ¡Ay! Perdonar a los muñecos que no sean buenos actores en gracia a que han estado durmiendo muchos años, olvidados de todos. Salud.»

CENTENARIO DE ISAAC ALBENIZ

POR

MANUEL ORGAZ

Esta piedra que vemos levantada
sobre hierbas de muerte y barro oscuro,
guarda lira de sombras, sol maduro,
urna de canto sola y derramada.
Desde la sal de Cádiz a Granada
que erige en agua su perpetuo muro,
en caballo andaluz su acento duro,
tu sombra gime por la luz dorada.
¡Oh dulce muerte de pequeña mano!
¡Oh música y bondad entretejida!
¡Oh pupila de azor, corazón sano!
Duerme, cielo sin fin, nieve tendida.
Sueña, invierno de lumbre, gris verano.
¡Duerme en olvido de tu vieja vida! (1).

ESTA PIEDRA QUE VEMOS LEVANTADA

Nació hace cien años, el 29 de mayo de 1860, en la tierra de frontera de Camprodón. Hasta su apellido era como una melodía apasionada. Era «un don Quijote con aspecto de Sancho», dijo de él Paul Dukas. La música española, refugiada en el alma popular desde la ruptura entre la tonadilla y la ópera, llevaba un siglo de retraso en su cristalización nacionalista. Otro Albéniz le precedía en la lejana perspectiva del tiempo. Arriaga pudo ser y no fué. Isaac Albéniz se talló su propio monumento con los sillares sucesivos de sus impresiones españolas. Cada vez que su mano se apoyaba en el teclado del piano, parecía acariciar la piel de España, arrancándole el secreto de su belleza, de su amor a la vida, de su melancolía.

SOBRE HIERBAS DE MUERTE Y BARRO OSCURO

Albéniz está rodeado de un panorama de tristeza musical, sin levadura de la tierra. El desdén por la música nacional —ser nacionalista era un concepto peyorativo— inducía a perseguir modas efímeras que, apenas nacidas, perecían por un acento de vejez inconfundible.

(1) Leído ante la tumba de Isaac Albéniz, el 14 de diciembre de 1935.

Pero él sería el epicentro de la generación llamada, cariñosamente, de los «abuelos» de la actual música española, junto con Pedrell, Arbós, Granados, Casals y otros. Hay una ruptura con las dos grandes modas de la época: la rossiniana y la germánica, encarnadas en Carnicer y Marqués, respectivamente. Subirá cita unas palabras de Claude Delvincourt, director del Conservatorio de París, pronunciadas en 1946, en Bruselas, al celebrarse el I Congreso Internacional de Juventudes Musicales: «Siempre que los músicos pierden el contacto con los vastos auditorios, en donde están representados los elementos más vigorosos de la nación, orientan fatalmente sus producciones hacia una especulación estética que no puede llegar, ni interesar, sino a ciertos espíritus refinados. Ese gusto por la quintaesencia y por las búsquedas de laboratorio más o menos ingeniosas, ha desviado de su camino a muchos músicos y de los más auténticos. Estos dejaron de beber en las fuentes de nuestra inspiración tradicional, que es el canto nacido del terruño, para lanzarse a buscar una especie de piedra filosofal, y si en esa loca carrera han hallado por ventura, como el Fausto, una efímera juventud, también acaso hayan perdido su alma.»

GUARDA LIRA DE SOMBRAS, SOL MADURO

No nos imaginamos a Isaac Albéniz en el claroscuro de un grabado. Cuando emerge de las sombras de su coyuntura cronológica, lo hace con el fulgor de la llama, creando una luminosa atmósfera meridional donde juegan los colores del día o las magias azules de la luna iluminada. Y así obtiene y despliega la más maravillosa antología cromática de España. El caudal de su obra impresiona a los que aprenden de la brevedad de su vida física. Ningún otro compositor español le supera en espontaneidad, en fragancia de huerto cultivado. Ved esas composiciones rápidas, escapadas del pájaro azul de su cerebro, las *Seguidillas*, el *Tango*, *Cádiz*, *Córdoba*. Por el cielo esplendoroso de su música, sol y luna de España, cruza alguna breve nube impresionista que viene de París. Pero estas nubes no se resuelven en lluvia normanda o bretona, sino que caen con disonancias rítmicas, tan hispanas, ornamentales que, luego, al clarear, se resolverán en melodías limpias como canciones. La línea de voz entona su invocación al amor, al gozo o a la tristeza. El acompañamiento disonante, como un efecto de percusión, sugiere atmósferas de sentimiento, matices de sensualidad, rayo de luz que atraviesa los tallos de cristal de una fuente granadina.

En 1892 se inicia su obra teatral, merced a un acuerdo con el banquero y escritor inglés lord Latymer. Así nacen *El ópalo mágico, Henry Clifford, San Antonio de la Florida, La trilogía del rey Arturo.* Sobre todo, la bellísima *Pepita Jiménez,* que recorre en triunfo los escenarios de Europa. Compone un oratorio, el *Concierto fantástico,* la *Suite española,* doscientas obras para piano...

Una avenida de doce surtidores, doce rosales en las esquinas de España, resumen su obra más prodigiosa: *Iberia.* Evocación desde la niebla de Londres del cielo luminoso de la patria: Puerto de Santa María, en la bahía de Cádiz; procesión de la Virgen María, temblorosa de joyas y de plegarias, en olor de multitudes sevillanas del Corpus; serenata de ronda que penetra por los balcones de la noche; la danza embrujada del polo, donde nace el cante hondo; habanera madrileña del barrio de Lavapiés; nocturno en la costa mediterránea y dorada de Almería; explosión de gracia apasionada en Triana; el callado anhelo del Albaicín porque el río no le separe de la Alhambra; la malagueña ebria de la costa del sol; el austero Jerez de la Colegiata y la Cartuja que oculta en la tierra el caudal dorado de las venencias; Eritaña, color de Sevilla, y la jota navarra final, obra póstuma de Isaac Albéniz, urna de canto sola y derramada.

DESDE LA SAL DE CÁDIZ A GRANADA QUE ERIGE EN AGUA SU PERPETUO MURO

Catalán enamorado de Andalucía, supo verla en una antología depurada, en lo más profundo de su fuerza emotiva. Sus partituras se levantan trazando un pentagrama «sobre el blanco muro de España», «sobre el Guadalquivir de las estrellas», como una cordillera que albergara en su hondura el valle por donde corren los ríos caudalosos de la copla, la playa abierta al Atlántico gaditano o al Mediterráneo granadino. Ese agua interior de los jardines del Generalife y la huella aljezada del agua exterior de las salinas de San Fernando.

Fué el primer músico español que aportó al mundo la permanencia, la constante de una tonalidad a través de una partitura completa, con esas huídas que escapan al tema central, como si se asomaran al universo abierto, para regresar después inevitablemente. Por un escrúpulo de versión para la música occidental, por temor a la repetición, no le llevó, en su plenitud, el flamenco. Pero de ese mismo Cádiz de la Puerta de Tierra, de esa misma Granada del agua oculta que llora surgirá años después Manuel de Falla, que estremece la música universal con el quiebro arrebatado del cante, de todo el cante: el de Levante y el de las Minas.

Toda la vida de Albéniz es una galopada por los caminos de la inspiración. Freno duro paterno ante el precoz pianista. A los seis años va a París con su hermana Clementina, para estudiar la difícil técnica pianística, con Marmontel. Se revuelve el potro joven, no ingresa en el Conservatorio parisino y, en cambio, recorre las ciudades del Cantábrico ofreciendo conciertos en la llamarada del niño prodigio. En seguida toda España escucha sus primeras composiciones que él atribuye a Chopín, a Liszt, a Schumann. Y después, a los doce años, recorre el continente americano. Vuelve a España, donde le protege el secretario de Alfonso XII, conde de Morphy, y ahora, en Bruselas, junto a Fernández Arbós y Eusebio Daniel, termina su formación académica.

Hasta 1892 el gran concertista de piano viaja por el mundo asombrando con su genio. El freno se ha aflojado. 1880 señala el principio de una espléndida, envidiable carrera de virtuoso: París, Barcelona, Madrid, Londres... Hasta que, a instancias familiares, se convierte en ciudadano fiel de esa capital de la música universal, que es a la sazón París.

TU SOMBRA GIME POR LA LUZ DORADA, OH DULCE MUERTO DE PEQUEÑA MANO

Evocamos la silueta física del compositor: su perfil imponente, la dura barba negra, los dedos breves, inverosímiles para un gran pianista; los acentos hebreos y musulmanes insertos en su nombre y apellido paterno, sus fuertes impulsos sanguíneos (una vez, de pequeño, rompe un escaparate; muchas veces, de mayor, rompe las normas armónicas para expresar con garra, con imperio, su universo interior). He aquí una de las razones de su fuerte atractivo, de la fascinación de su música que recorre los mil idiomas expresivos, y muestra, hirviente, la multiplicidad de los temas españoles.

Obra llena de imprevisibles sorpresas: de la acuarela plena de delicadeza, de la intimidad de un patio de claveles, de un surtidor de palmeras, salta estremecido al impulso de una algarada mozárabe, de un zapateado flamenco; de la proximidad de la playa, donde el pentagrama camina sobre pisadas de olas, a la lejanía de un horizonte de nieve. Porque Albéniz resume el sentimiento de España a través de su geografía musical, con la que recorre las constantes de nuestra alma: sobriedad, pasión, ascetismo, sensualidad. Las teclas de su piano ¿no las emplea, acaso, como pinceles con los que plasma, en una serie de vivientes retratos, a la España de finales del siglo XIX?

OH MÚSICA Y BONDAD ENTRETEJIDA, OH PUPILA DE AZOR, CORAZÓN SANO

Si nuestro músico queda seducido por la capital francesa, París se entrega a su bondad de varón de hechos y de deseos. Su carácter, mezcla de modestia y de rectitud, en verdad que resulta extraordinario en el mundo del arte en el que, por extraña paradoja con los ideales de belleza cultivados, medran a veces la ambición, la envidia, el egoísmo, la dureza de sentimientos. Su biógrafo, Henri Collet, dice que la casa de Albéniz, como la del ruso Borodin, «era la casa del buen Dios». Ayudaba a los viejos músicos; pero también a los jóvenes. Así edita a sus expensas el *Quinteto,* de Joaquín Turina, y el *Poema,* de Chausson.

DUERME, CIELO SIN FIN, NIEVE TENDIDA; SUEÑA, INVIERNO DE LUMBRE, GRIS VERANO

Ha creado un nuevo estilo de literatura musical, intenso, directo, evocador. La melodía surge alada, con el divino don de la gracia, de la creación, del verdadero artista; pero no rehuye las complicaciones formales. Por el contrario, éstas vienen impuestas desde el momento en que sueña con su España, pirenaica o andaluza, mediterránea o cantábrica. Y para este ritmo ibérico, bravo y arriscado, no existe mejor solución técnica, sobre el teclado del piano, que la de evitar la perfección de un acorde consonante. En las sonoridades multiformes de la obra de Albéniz está impresa la añoranza de un paisaje nacional que existe en las distancias del espacio y de los años. Y no sólo es Andalucía. Repasar los títulos de su obra, en la que aflora la declinación enamorada de todas las provincias de la patria. «Debussy —cita Subirá—, entusiasmado con la *Iberia,* declaró que, ante impresiones tan variadas y llenas de color, los ojos se cerraban como deslumbrados de haber contemplado demasiadas imágenes, ya que Albéniz, en su generosidad, llegaba al extremo de arrojar por las ventanas la música.» No cabía en verdad mejor expresión de generosidad, de entrega, en la obra de un compositor.

DUERME EN OLVIDO DE TU VIEJA VIDA

La salud de Albéniz, ese chorro de vida incontenible que se derrama en su obra innumerable, por los caminos del bardo errante, se agotaba el 18 de mayo de 1909. Mayo es, pues, quien abre y cierra esta existencia, tan grande, de un músico español.

Sobre el atril quedaban, inconclusas, dos partituras: *Navarra*, terminada por Deodat de Severac, y *Azulejos*, que completaría Enrique Granados.

Nació hace cien años, el 28 de mayo de 1860. Se talló su propio monumento con los sillares sucesivos de sus impresiones españolas. Cada vez que su mano se apoyaba en el teclado del piano parecía acariciar la piel de España y arrancarle el secreto de su belleza, de su amor a la vida, de su melancolía.

Manuel Orgaz.
Menéndez Pelayo, 17.
MADRID

LOS AMERICANOS

POR

EDUARDO TIJERAS

Se encontraron entre la luz y el gentío que llenaban una plaza del Sur de España.

—¿Qué?—preguntó el más joven, conociendo de antemano la respuesta.

—Pchs..., nada. Esto está acabado. Ni uno en toda la mañana —contestó el viejo meneando la cabeza—. Tú eres joven y puedes moverte de un lado a otro. A mí la gente, tanta gente y tanto sol, me hacen polvo.

—Estoy harto de dar vueltas.

—Lo que pasa en realidad es que esto a la gente no le interesa, Juan.

Juan se había quedado mirando a una mujer pechugona.

—Eso me va pareciendo...

—Y mira que son bonitos, ¿eh?—prosiguió el viejo—. Debiéramos de estar pagados sólo con lucirlos por ahí; debiera ser cosa del Ayuntamiento, digo yo.

—Y yo. Es una buena idea, viejo. Pero aquí no tienen clase para eso.

—¿No hacen propaganda del clima y de alguna carrerucha de bicicletas?

—Se despepitan.

—Y esto nuestro..., ¿no es también como una carrera? ¿No adornan las calles igual que... las macetas o las luces?

—Seguro.

—Ea, pues aquí estamos. Nos comerán los piojos de la mar y no probaremos una gota más de todo el vino que hay en el mundo. Porque mira que en el mundo hay vino y cosas...

—A mí lo que me descompone son las mujeres. ¡Hay cada asunto por ahí!—se quejó el joven—. Pero tú eres casi filósofo. ¿Por qué no haces algo mejor que vender globos?

—No digas tonterías, niño. Nadie hace lo que quiere nunca.

Fumaron un cigarro en silencio. Por encima de sus cabezas oscilaban suavemente los globos, rojos y grandes como soles ponientes o pálidos y minúsculos como pompas de jabón. Era un frágil cúmulo ansioso de remontarse en la brillante luz de aquel día de Corpus pro-

vinciano y andaluz, cuyo aire traía ya indicios olientes del mar y del verano y era causa de una alegría honda y contenida en la gente, que festejaba su Corpus estrenando ropa fresca y vistosa, colgando centenares de bombillas entre guirnaldas y arcos y tendiendo toldos para matizar el resplandor que caía del cielo. Hasta los mástiles de los barcos aparecieron poblados de banderitas. Después que la procesión lograba abrirse paso entre el fervor religioso y la densa atmósfera sensual, la gente se ponía a pasear, llenando aturdidamente la plaza del Ayuntamiento y las calles que se abrían al puerto como vías de libertad y aventura.

Aquel año, además, a raíz de unos tratados comerciales y políticos, había fondeado en el puerto un crucero pesado norteamericano. Nadie recordaba haber visto en su vida un barco de guerra tan hermoso como aquél. A sus tripulantes se les veía ir y venir alegremente con sus nítidos uniformes y sus caras sonrosadas; también se les veía en las terrazas de los bares o paseando en coches de caballos. Los americanos constituían entonces una gran novedad, sobre todo el buque, que con su color gris celeste, sus ringlas de cañones, sus raros artefactos de radar, su zumbido constante de motores y su «cinema a la fresca», como anunciaban casi todas las noches, estaba conociendo una auténtica riada de visitantes.

Entre el sol, el todavía vivo exotismo de los americanos, el ondear de gallardetes y la ropa vaporosa de las muchachas, la ciudad, tendida como una mujer en lo azul del golfo, vibraba llena de vida y deseos.

Sin embargo, las aspiraciones del viejo Daniel y de Juan eran bien escasas. Querían vender unos cuantos globos.

—Esto es lo de siempre—decía el viejo—. ¿No se cansa la gente?

—Fíjate, no se puede dar un paso.

Miraron con resignación.

—Uf... Y el caso es que la gente lo compra todo: cerveza, mariscos, pitos... ¡Mira que comprar pitos!...

—Por eso digo que la gente cree que esto no es para vender, sino un adorno más. Lo dicho, debiéramos estar subvencionados.

—Por aquella banda opera el Migue—dijo Juan, añadiendo con una risita nerviosa—: ¡Y cero! Ni Antonio tampoco ha vendido casi nada, ni...

—¡Somos demasiados!

—Los hay hasta forasteros. ¿Qué se habrán figurado?... En fin, viejo, hasta luego. Voy a darme un bandazo por la calle Pelota.

—Adiós.

El viejo, empinándose y aprovechando el ligero declive del terreno que bajaba hasta el puerto, veía los globos de sus colegas, diseminados

por lugares estratégicos, flotando en la masa prieta de gente, graciosos, atrapando ese hálito misterioso y exultante que bulle en las mañanas veraniegas. Los gallardetes de los barcos y las colgaduras de los balcones quedaban empobrecidos. Con los globos sólo podía competir el azul.

Un chiquillo, arrastrado por la madre, se quedó mirando desesperadamente a Daniel antes de desaparecer entre la multitud. Daniel le había cobrado afición a los niños y, en circunstancias más prósperas, alguna vez les regaló globos, cuando veía que eran niños pobres y silenciosos.

Pensando que en toda la mañana no había vendido un globo ni se había tomado un vaso de vino, aumentó su mal humor. Aquello era una cabronada de la gente. Se apoyó cansado en uno de los altos palos que sostenían los toldos de la plaza. Era un milagro que el fuerte viento del estío no hubiese hecho trizas el tinglado de postes y toldos, como otros años. Desde luego, aquél era el último año que se ponía a vender globos, hermosos, pero malditos y desagradecidos globos. Ya estaba harto, y era, sin embargo, una de las tareas que más le agradaban. Pero estaba harto porque sus ganancias nunca le compensaron. Vender globos no daba para vivir; daba, en cambio, cierta categoría, cierta finura. El no entendía de nada, pero entendía que vender un globo era como vender un poco de alegría prisionera, tan quebradiza y engañadora y buena como la alegría de verdad, la alegría de la vida. Y por este camino Daniel comparaba ya la alegría de la vida con la ilusión infantil al comprar un globo. Sí, los globos eran unos elementos llenos de dignidad y gracia. Pero la gente, estaba visto, había perdido la espiritualidad; la gente no iba más que tras la cerveza, los mariscos y las patatas fritas. Sí, el próximo año vendería avellanas de los toros, turrón de almendras o helados, oficios sin duda más vulgares, pero también más productivos. El resto del año lo pasaría como siempre, con su baratillo de hierros y libros viejos en el mercado. No era tan mala cosa. Lo peor es que a veces no se sacaba ni para comer, aunque él no participaba de la extendida idea en la gente de que era necesario comer todos los días del año.

Y Daniel, con su gorra descolorida, su ropa de siempre y sus zapatos de lona, siguió andando. Entonces vió, desde su elevado ángulo de observación, cómo el manojo de globos de un colega se desplazaba más aprisa de lo normal por entre la multitud. Aquello era la zona del Migue. Parecía dirigirse al Nuevo Bar. No le dió importancia a la maniobra y se puso a tocar la trompetilla del reclamo.

—Niiiño... ¡Al bonito globo!

Procedente de otro rincón de la plaza vió un nuevo tropel de glo-

bos dirigirse también al Nuevo Bar, y a toda marcha. ¿Qué bicho les había picado a ésos para correr de tal manera, expuestos a enganchar la mercancía en algún cable? Empezó a inquietarse. Y de pronto, como en una conjuración, vió al resto de los vendedores de globos correr descaradamente hacia el Nuevo Bar. Culminó su desazón. En el Nuevo Bar ocurría algo importante.

En ese momento apareció jadeando su amigo Juan que, sin detenerse, gritó:

—¡Corre, corre, Daniel! ¡Los americanos!

—¿Qué pasa, Juan?

—Los americanos... ¡Están estallando globos! En el Nuevo Bar. ¡Corre!

Daniel no entendió muy bien, pero supuso que era algo bueno y conveniente.

—¡Espérame!—acertó a decir.

Juan, más joven y ligero, no atendió la llamada y se hundió pronto en el gentío. Daniel, invadido de súbita y vaga desesperación, trató de seguirlo abriéndose paso con los codos. Pero la gente, cansada y espesa, no comprendía la urgencia de su deseo y apenas lo dejaba avanzar. Todo parecía ponerse en contra del viejo. Los globos, pese a su fragilidad, también oponían insólita resistencia a los tirones y a la prisa. Daniel era un náufrago en la marejada hostil de caras, piernas, brazos y polvo brillante.

Al fin, cubierto de sudor, agotado, llegó al Nuevo Bar. A un coche de caballos estaban subiendo los marineros americanos con gran algazara, pulcros, desenvueltos, altos y desgarbilados, disputándose alegremente, a las voces guturales de *ai emm, ai emm,* un sitio en el pescante, junto al cochero, que miraba con ojillos rapaces todo aquel jaleo y azuzó luego al flaco animal con un absurdo y a todas luces hipócrita grito de guerra:

—¡Arre, *Salinero,* que es tuyo el mundo!

Daniel comprendió que allí no había ya nada que hacer. Todavía jadeante, escuchó de labios del Migue el increíble relato. El Migue estaba rodeado de los colegas, sin globos y con unas caras raras, entre alegres y tristes.

—Toda la mañana—decía el Migue—, con ser Corpus, sin vender, como aquel que dice, nada, y toda la tarde de ayer. Voy por las calles harto y maldiciendo a medio mundo y deseandito quitarme la sed con un vaso así, cuando se me ocurre pasar por la mesa de los americanos. Bebían cerveza y cocacola como si fuera el final del mundo. Y muchos mariscos y muchas cosas en la mesa. Bueno, ver mis globos y ocurrírsele a uno arrimar su cigarrito fué cosa de un segundo. Y les

gustó la cosa. Yo pensé que allí mismo me iba a tener que cargar a alguno, con *to* su golpe de americanos. Pero no, la cosa venía derecha. Pagaron los globos y pagaron bien, muy bien. Ya sabéis cómo las gastan en eso. Entonces apareciste tú, Antonio, y siguió la fiesta, y después tú, y tú... Jo, jo, no ha quedado un globo. Muchas risotadas, eso sí, pero aquí están los *dollares*...

Los globeros, oyendo el largo discurso del Migue, sonreían contagiados de su entusiasmo. Sin embargo, latía en sus figuras y ademanes una confusa sensación entremezclada de optimismo y humillación; quizá hubiesen querido mejor vender sus globos según el procedimiento normal, que al menos les aseguraría una demanda continuada y, sobre todo, pondría a cada cosa y a cada uno en su sitio. La situación, no obstante, admitía pocas dudas.

El viejo Daniel, cargado de globos, se sintió avergonzado y quiso huir antes de que lo vieran.

—¿Y ése?—gritó el Migue.

Todas las miradas se abatieron sobre él. Incluso a los paseantes les tocó percibir matices del problema.

El Migue, cabecilla de la reunión, le habló en tono de reproche, con cierta grosería:

—¿En qué estabas pensando tú, di?

El viejo hundió un poco más la cabeza entre los hombros.

—Me enteré tarde y no pude correr. Soy un poco viejo.

El Migue no dijo nada. El aire trajo, confundidos con las risas y las palabras, los acordes de una charanga militar procedente del crucero pesado.

—Bueno—dijo el Migue encogiéndose de hombros y dando por terminada la cuestión—. Mala suerte.

—Eso no—intervino Juan—. Al viejo hay que echarle una mano. Nosotros hemos vendido bien. Creo que debemos ayudarlo.

—¿Qué se te ocurre? ¿Eh?

—Darle parte.

Los espectadores habían engrosado el número. Muchos compadecían al viejo, que se hallaba con su cargamento íntegro de globos separado unos pasos del grupo. Parecía un desvencijado pavo real y tenía un nudo en la garganta, pues allí ya no se estaba tratando del importe de unos cuantos globos, sino de otra cosa más importante y más profunda, cuya raíz jamás habría podido él explicarse, pero que la intuía revoloteándole por la cabeza y el corazón.

—¿Y qué culpa tenemos nosotros de que no haya llegado a tiempo?

—Eres un mal tipo. ¡Cállate!—dijo Juan.

En vista de que la situación tomaba un cariz desagradable, los vendedores de globos celebraron un rápido conciliábulo. Al final se destacó Juan y se acercó al viejo.

—Toma—dijo tendiéndole unos duros con aire protector—. Esto es como si hubieras llegado a tiempo. Vámonos. Otra vez tienes que espabilarte. La vida, ya sabes.

El viejo, moviendo las arrugas del pescuezo, dijo con la cabeza que no; luego, levantando ya resueltamente la hendida barbilla, dijo:

—No.

—¿Qué dices?

—Que no quiero nada. A ti te doy las gracias, pero no quiero nada.

Ante el estupor de su amigo Juan, el viejo quiso explicarse. Miró al cielo buscando las palabras oportunas, difíciles de decir. El cielo ya llevaba muchos días azul, de un azul especial que traía a la memoria infancia e ilusiones. Los acordes de la marcha militar llegaron ahora más audibles, en contrapunto con el vivo escarceo de la muchachada. Miró luego el pedazo de ciudad que se veía antes de llegar al mar. No, decididamente las palabras deseadas no iban a salir de su boca. Entonces, de pronto y entre el asombro de la gente, tiró los globos al cielo, que se elevaron despacio, absorbidos por el ávido resplandor solar, vacilaron unos instantes allá en lo alto e iniciaron por fin una fuga ambiciosa hacia el mar. Todo el mundo, mirando a los globos perderse en el infinito, cayó en un grave y poco duradero éxtasis.

Daniel se quitó la gorra y la arrojó al suelo con furia y alegría. Después, sintiéndose mucho más a gusto, aunque todavía sin lógica aparente, gritó a sus colegas:

—¡Y ahí os quedáis, mamarrachos!

Desapareció entre la gente, sin aguardar respuesta.

* * *

Pasadas las fiestas, cuatro días más tarde, Juan se llegó hasta el puesto de Daniel.

—Oye, Daniel: yo no sé qué pensarás, pero te traigo otra vez eso. Coge.

Le tendió la gorra y el dinero. Daniel carraspeó y se pasó la mano por la barba y la nariz. Murmuró:

—Hum... Bueno, vente a tomar unos vasos.

—Ahora mismo, si quieres.

—Vamos—concluyó Daniel—. Ya se me ha terminado la cuerda.

Y como siempre, mientras echaba rápidas ojeadas al puesto y a las señoras que venían de la compra, se pusieron a tomar el buen vino de la tierra.

Eduardo Tijeras.
Pl. Marina Española, 1.
MADRID-13

EL TEATRO: OBRAS, INTERPRETES Y PUBLICO

POR

MANUEL VALLDEPERES

I

El teatro —dice Goethe— es un espectáculo. Su ideal es la síntesis del sonido, el color y la plástica. Este criterio de Goethe ha sido compartido por otros grandes escritores y hombres de teatro. Evréinov, por ejemplo, afirma que el teatro no es un templo, ni una escuela, ni un espejo, ni una tribuna, ni una cátedra, sino únicamente un teatro; es decir, un valor artístico que se basta a sí mismo, síntesis, a su vez, de todas las artes. Y Alejandro Blok, otro gran director de escena como Evréinov, asegura que el teatro es la propia carne del arte, esa altísima esfera donde la palabra misma se hace carne.

Ciertamente, el teatro no es un templo, no es una escuela, no es un espejo, no es una tribuna, no es una cátedra, porque es todo esto junto. Y es así porque la vida teatral comprende toda la vida de la sociedad humana. De ahí que, lo diremos con palabras de Schiller, el teatro sea una institución moral, un conducto general por el cual corren los rayos de la verdad emitidos por la parte mejor y creadora de una nación reflejándose desde allí, suavemente, sobre todo el pueblo. Por eso el teatro es, casi por naturaleza, de modo espontáneo, obra social, crítica social. Y por eso también, en la conciencia de la humanidad, el teatro, como síntesis que es de todas las artes, ocupa el mismo rango de la ciencia y la religión y se halla situado en el mismo plano que los intereses más altos y los más espirituales.

Claro está que, como todas las artes verdaderas, la escena ha evolucionado de acuerdo con la evolución de la sociedad humana, precediéndola. Desde que Tespis sentó las bases del teatro, y Esquilo, Sófocles y Eurípides lo enriquecieron con sus magníficas tragedias, que aún hoy sirven de modelo a los grandes dramaturgos, la escena ha pasado por múltiples variaciones internas y externas; pero se ha mantenido incólume en lo substancial. Para Sófocles el teatro era una exaltación de virtudes, como fué exaltación patriótica para Esquilo; pero Eurípides, más sublime, no se limitó a sujetar la vida, a representar a los hombres tal como él creía que deberían ser, sino como eran realmente. Y con una dialéctica persuasiva que ha vencido más de veinte siglos de vida real, hizo moverse a los hombres impulsados por sus propias pasiones. Con él se fijó definitivamente la tragedia griega. Y con la tragedia griega nació el primer teatro de influencia universal.

Una breve, brevísima historia, nos dará idea de la evolución escénica. La democracia griega tenía su aliento en el teatro. El ateniense Aristófanes se burlaba de los dioses, ridiculizaba a los demagogos y estimulaba al pueblo. Y con Aristófanes, casi todos los trágicos y comediógrafos griegos. En su teatro la vida corría libremente, hasta que, cohibida por los déspotas de la época la libertad en el teatro, se privó de libertad a los hombres. Ya en la Edad Media desaparece por completo el teatro civil. La Iglesia se sirve de la escena para propagar el dogma. En el interior de las iglesias se representan los *autos,* dramas litúrgicos con motivos de las Sagradas Escrituras, que sin dejar de ser exponentes vivos del poder orientador del teatro, limitan el pensamiento. El criticismo moral y social del artista desaparece si se ponen límites a su obra, y esto es lo que les sucede a los autores teatrales de la Edad Media.

Con el Renacimiento, las artes —y con ellas el teatro— se liberan en cierto modo. Shakespeare, genio universal de la escena, hace suyo, al igual que lo hicieron Lope de Vega y Calderón de la Barca, lo fundamental de la tragedia griega, que al decir de Nietzsche es una genial concepción de la vida, y lleva otra vez a la escena las pasiones humanas, hasta ceder el paso a los grandes clásicos franceses Corneille, Racine y Molière. Con ellos culmina el período de plenitud del teatro universal. La decadencia comienza con los románticos, quienes pretenden rechazar la imponente fuerza creadora que va de Eurípides a Molière. Su teatro es evocador, legendario. Desprecia los mitos. Goethe, que era un hombre apasionado y que vivía con el hombre las inquietudes y los afanes de éste, lo repudió por encontrarlo falto de sinceridad. Y con Goethe lo repudió el pueblo culto. Fué ésta una gran lección que estamos aprovechando nuevamente. Desde entonces sabemos que el arte escénico, como otra forma cualquiera de arte, tiene que ser fundamentalmente sincero. Y sabemos también que cuando el teatro se convierte en mera simulación deja de interesar al público, porque el público está siempre con la verdad. Y el teatro auténtico, el teatro artístico, no es más que una verdad elevada a las cumbres de lo sublime.

El fracaso de los románticos estimuló a los realistas. Pretendían ser la verdad misma y negaron a la escena todo su valor artístico, eliminando de ella casi por completo el amplio margen de imaginación que toda obra de arte exige. Su esfuerzo resultó inútil y el fracaso ahondó más la decadencia. Los dramaturgos de aquella época no acertaron a comprender que el teatro, sin su esencia artística, pierde su principal valor, y olvidaron que es la emoción mantenida al través de la realidad lo que hace que el teatro perviva. Es el hombre, las

pasiones elevadas del hombre, lo que interesa al hombre. Por esto, el teatro nace de la dificultad, vive con la lucha y muere con la realidad.

Impulsados por el fracaso de los realistas, iniciaron su labor teatral osados autores que llevaron su pedantería hasta el extremo de ofrecer un teatro completamente irreal, fantástico, teatralizado en exceso o en exceso inculto, que se convirtió en un nuevo y alarmante paso en el curso de la decadencia. El teatro es una transfiguración de la realidad, una realidad artística, apasionada y humana, a la vez que inteligente y poética, como lo fué con las obras singulares de los fundadores del teatro primero, y después con los clásicos ingleses, franceses, españoles y alemanes. En nuestra época se observa una saludable reacción en el mundo teatral. Grandes autores se esfuerzan en llevar a la escena las más hondas palpitaciones humanas al través de un teatro esencialmente artístico, después de haber comprendido que el teatro tiene una altísima misión que cumplir: acercar el universo al hombre y el hombre al universo. Se ha dicho que en la sociedad de hoy nada es ajeno a nadie. A eso se debe, quizá, que el hombre que aparece en la escena sea, artísticamente transfigurado, el espectador de sí mismo. Y que el dolor y el esfuerzo humano que perduran en el teatro sean su propio dolor y su propio esfuerzo.

Esta fuerza social es la que hace del teatro una institución moral. Una institución moral que sirve a la causa de la cultura. Parafraseando una afirmación de Thomas Mann, podríamos decir que el dramaturgo viene a ser, con el poeta, el más grande bienhechor de la humanidad y su creación la más excepcional y realmente genial, porque el teatro, como la poesía, comienza cada vez con algo nuevo, e impregnado de ingenuidad, va adquiriendo vida de manera espontánea, siempre de manera totalmente nueva y absolutamente única. Esto explica el porqué del poder aglutinante del teatro y también la razón por la cual la escena encauza la evolución social. La vida espontánea, totalmente nueva y única, que vemos en la escena, no es más que la voluntad desordenada, y en ocasiones ignorada, de las multitudes. Lenormand, uno de los valores más positivos del teatro moderno, lo justifica así: «Hay momentos en los que el grito de rebeldía del dramaturgo y el lamento informe de las masas se funden en este choque en que la escena y la historia coinciden. Este grito lo oiréis, algunas veces, en momentos de opresión, de barbarie; pero rehecho, repercute reforzado por millares de voces populares, e irá, finalmente, a derrumbar a los dioses en el fondo mismo de todos los Olimpos.» Así sucedía en la antigua Grecia y así sucede hoy. Y porque en la sociedad de hoy nada es ajeno a nadie, el teatro está al servicio de

la humanidad espontáneamente, ingenuamente, por ser ésta la única manera leal y sincera en que el arte puede estar con el hombre y al servicio del hombre.

II

El teatro es, sin duda, un arte verdadero. Un arte que, en virtud de su propia veracidad, ha evolucionado de acuerdo con la evolución del hombre, precediéndola y encauzándola. Esta evolución ha sido tal, que entre las tragedias de Eurípides y las de O'Neill, por ejemplo, media un abismo, pese al parentesco que existe entre ellas. Y lo mismo ocurre si comparamos entre sí las inmortales producciones de Esquilo, Séneca, Lope de Vega, Corneille, Shakespeare, D'Annunzio, Ibsen y Kaiser, a pesar de que cada uno de ellos, sin contar a tantos otros dramaturgos ilustres de todos los tiempos, buscan en las raíces de la vida sus fuerzas emotivas. El abismo que separa tales obras, que no es otro que la metamorfosis social, no ha influído, sin embargo, en su supervivencia. ¿Por qué? Por su valor humano, primero; por su valor artístico, después. Porque son, en suma, la realidad hecha arte auténtico.

Con frecuencia se compara al teatro con el cinematógrafo, equiparándolos. Es creencia nuestra —y arraigada— que no existe interdependencia entre el teatro y el cine. El llamado séptimo arte no es más que la industrialización, hasta ahora, de un espectáculo dinámico que, a pesar de los extraordinarios medios de toda índole de que dispone, busca con ahinco, todavía, su verdadero cauce. El teatro, en cambio, no sólo está dentro de su cauce, sino que cumple una misión específica: una misión social y artística. Explicaremos sinópticamente en qué se funda esta creencia nuestra. El teatro, como espectáculo cuyo ideal es la síntesis del sonido, el color y la plástica —palabra, ambiente y acción—, comienza cuando los actores entran en contacto con el público. La presencia corporal del actor y de la actriz da espontaneidad y poder de vida a la representación, y por esto, que es fundamental, la escenificación de una obra es algo vivo y presente. El cine, en cambio, por ser la exhibición de imágenes que se reproducen en la pantalla, da la sensación de cosa pasada y no puede subsistir al margen de la imagen, por el simple poder de la palabra oral o escrita —la simple lectura de la obra—, como sucede con el teatro.

Una película de las filmadas hace quince años —tiempo bien limitado para que una obra de arte se resienta— nos mueve a risa a consecuencia de la influencia que ejerce sobre ella el poder aniquilador del tiempo. ¿No conservan, en cambio, toda su belleza inicial y aun

su misma moción estética, al través de una representación actual, obras tan antiguas como *Fedra, Edipo, Hamlet, Fausto* y *El Alcalde de Zalamea?* Para el teatro no existen, pues, problemas de tiempo; pero sí para el cine, que es un arte estático, a pesar de su dinamismo. Y esto se debe a la presencia real del actor o de la actriz, ya que el artista, al ponerse en contacto con el público, mejora el mundo de manera distinta a la de cualquier otra forma de arte, incorporando su vida, que es siempre presente, a la palabra, a la imagen, al pensamiento, dándole un sentido y una forma y haciendo transparente lo que Goethe llamaba la vida de la vida: el espíritu. Es decir, actualizando el pasado con su presencia, que es actualidad.

Las tres principales convenciones del arte dramático son acción, tiempo y lugar. La unidad de acción, que es lo único permanente de una obra, es la unidad orgánica del drama, y cada escena es parte del orden en que está cimentada la proporción artística. El tiempo y el lugar, dentro de su precisión, son susceptibles de variación en la escena. Es decir, varían en la medida que cambia la manera interpretativa de los actores, aunque éstos traten de situarse, durante una representación, dentro del ambiente de la obra. Esto sucede porque el actor no puede traicionar su presente, su arte, obligado como está a aceptar la orgullosa servidumbre de su labor artística a un público sobre el que tiene necesariamente que influir. Esta misma orgullosa servidumbre pesa sobre el autor dramático, quien no puede olvidar que la selección, la proporción, el énfasis y el movimiento presiden su obra, pero sin obviar la claridad, para que las emociones, las sensaciones y las ideas, que son la esencia de su arte, sean percibidas exactamente, ampliamente, por el público.

Otra de las preocupaciones fundamentales del autor dramático es el diálogo. Puesto que el teatro es la propia carne del arte, esa altísima esfera donde la palabra misma se hace carne, el diálogo tiene que ser preciso, exacto; pero no hasta el extremo de que el autor se vea colocado en el peligro de no alcanzar la comunión, la comunicación con el público, en cuyo caso caería en la economía antisocial que retiene y oculta la riqueza plástica y sugestiva de la palabra, que debe no sólo convencer, sino sugerir. Por otra parte, el teatro como tal, y en su más amplia concepción artística, no admite la brutalidad que provoca una risa incivil, aunque sí el roce espiritual de la ironía. Yerran quienes creen que la ironía y el buen humor son en el teatro meros pasatiempos. La ironía es cómica de por sí, pero lleva aparejada una comicidad sutil que proviene siempre de la comprensión y de la inteligencia del hombre que sabe distinguir entre las bellezas de la ironía y la estupidez de la burla. La ironía penetra, queda. La burla fustiga, aver-

güenza y se evapora. El teatro irónico es espiritual y constructivo y, como tal, estimulante, mientras que un teatro de burla, además de burdo, resulta grosero y casi siempre bárbaro.

Por otra parte, el teatro concentra una gran parte de su valor en la presentación escénica. El preciosismo, casi siempre superficial y negativo en las manifestaciones plásticas, se hace más negativo todavía cuando del teatro se trata, puesto que la escenografía no puede ser otra cosa que el complemento artístico que da ambiente a la acción, especialmente en el teatro moderno, del que han desaparecido los interminables monólogos por medio de los cuales se describía el ambiente escénico en el teatro antiguo. Semejante procedimiento exigía una monótona desarticulación del movimiento escénico y obligaba al espectador a realizar grandes esfuerzos de imaginación durante la representación en perjuicio de la palabra, vehículo transmisor de las emociones. Estos esfuerzos los evitó Calderón de la Barca al lograr cierto equilibrio entre la acción dramática, la expresión y la escenografía, después de haber pasado el teatro por otros procedimientos escénicos que si no lograban situar plenamente al público dentro del ambiente de la obra, recogían la acción, al menos, dentro de un marco que evitaba la pérdida de los relieves plásticos y emocionales. Soler y Rovirosa fué el primero en imponer la oscuridad en las salas de espectáculos para que la atención del espectador quedara totalmente concentrada en la escena.

Ahora, después de las maravillosas realizaciones de escenógrafos y directores de escena tan valiosos como Paul Fort, Max Reinhardt, Jacques Copeau, Gordon Craig, Hoffman, Capek y otros cuyas realizaciones comprenden las tendencias sintética, simplista, realista y fantástica, incluyendo los escenarios giratorios, hemos llegado a la plenitud escenográfica con los seguidores de los principios de Kaupil, que fué el primero en sustituir los telones pródigos en colores con los que se ambientaba la escena por los juegos de luz y la arquitectura de las sombras. La simplicidad, la austeridad y la precisión, dentro de la más brillante y sugestiva ilusión, son las cualidades esenciales de la escenografía moderna. Simplicidad en la forma, austeridad en los procedimientos y precisión sugestiva. Un decorado no será nunca la base de la ilusión óptica en el teatro —ilusión ambiental— si no asimila lo real dentro de lo imaginario: si no nos da una idea lo más exactamente posible de la realidad, sin ser la realidad misma. Y no podemos olvidar que un decorado será tanto mejor cuanto mayor sea, en conjunto, su valor artístico. Ya hemos dicho que el teatro es la alianza tripartita de las artes de la palabra, la música y la plástica.

III

Si el teatro es todo esto y ha de responder a todo esto, y si el teatro, en tanto que espectáculo cuyo ideal es la síntesis del sonido, el color y la plástica, comienza cuando los actores y actrices entran en contacto con el público, ¿cuál no será la responsabilidad de éstos? Desde luego, la interpretación es uno de los valores esenciales del teatro y al artista corresponde la responsabilidad de ser un espíritu intermedio entre la obra que se representa y la fuerza ignota que impulsó al autor a producirla, teniendo en cuenta que el genio del actor no es más que la manera íntima de reaccionar ante la realidad artística creada por el dramaturgo. Desde luego, no es posible aprender a reaccionar; artista se nace. Por eso el error de las escuelas teatrales es querer enseñar, cuando lo que realmente se necesita es educar: educar a los que han nacido para el arte, porque, como dice Jacques Copeau, se necesita más fuerza y verdadero saber para interpretar una obra en su espíritu, su movimiento y su estilo, que para sustituir esa obra con fantasías y variaciones que pasan al través o al lado de ella. Esas fantasías y variaciones suelen ser las traiciones del virtuoso.

En una época como la que nos ha correspondido vivir, en la que el teatro va saliendo lentamente del marasmo en que estaba sumergido, el actor ha de ser un verdadero artista que dé cuerpo a las concepciones de los autores y no una figura declamatoria, como hay tantas, que venga a confundirse con los accesorios escenográficos, sin dar más vida al personaje que la que pueda darle la fuerza de una bella voz. «No dar más que las notas de una bella voz —decía el gran trágico francés Talma, y sus palabras no han perdido actualidad— no es, ciertamente, interpretar un personaje. Vemos a muchos actores que, poseyendo una voz de calidad excelente —decía—, nos sugieren esperanzas, pero como quiera que están faltos de penetración no consiguen imprimir un acento de emoción verdadera a sus palabras. La penetración es el arte o facultad de saber comunicar a los personajes vida natural: es una especie de fantasmagoría mental que hace sensibles los objetos que nos pinta.»

Nada más cierto, porque el actor verdadero, el artista con penetración, ha de poseer universalidad de sensibilidad y de facultades. Sensibilidad y facultades para la música, ya que el elemento musical es el que envuelve a todos los demás elementos del arte escénico; sensibilidad y facultades pictóricas para dar un sentido exacto a la visualidad del color, toda vez que la escena es, visualmente, una armonía

de color, de la misma manera que auditivamente es una sinfonía. El escenario debe verse, en todo momento, como un cuadro cuya realidad suprema es la luz, por cuya virtud todo se transfigura. Por consiguiente, vivir dentro de la zona pictórica del arte escénico es la ciencia del artista teatral, quien, además, ha de poseer sensibilidad y facultades escultóricas para saber cómo ha de moverse en la escena, que está concebida como un grupo escultórico, y sensibilidad y facultades literarias para poder penetrar hasta lo más hondo la significación recóndita de las palabras del poeta.

Un buen actor no puede limitarse a mostrar las maneras externas de un individuo social, sino incorporar el carácter de un personaje. Es decir, hacer vivir en la escena, al través de su sensibilidad creadora, un personaje determinado. Para ello hay que tener en cuenta que la experiencia interpretativa sólo existe de manera global. Cada figura humana, cada tipo, tiene sus características personales, y sus sentimientos y reacciones emocionales escapan a toda comparación. Dentro de la biotipología, ciencia que el actor debe estudiar a fondo, no existe unidad, sino diversidad. Sólo Hamlet es igual a Hamlet; sólo Pedro Crespo puede ser comparado a Pedro Crespo. De ahí que a cada nueva interpretación, podríamos decir con más exactitud a cada nueva incorporación de un tipo a la escena, deba el artista someterse al sacrificio de la preparación. Y de ahí también que el actor no llegue nunca al límite de sus estudios. Esta grandeza de la interpretación la resume Gordon Craig en una frase feliz: «La escena —dice— será tal como el mundo nos enseña, no como nuestra pequeña calle familiar... Los contornos de esta escena serán grandiosos y llenos de serena nobleza, y todo estará iluminado por una luz que parecerá la del Universo. No una luz de candilejas, sino aquella con la cual solemos soñar. Y dentro de este ambiente sentirá el artista la grandeza de ser otro.» En el fondo de este soñar, de este vivir soñando, hay que buscar la reacción del genio, la manifestación espontánea de la vocación artística, el sentir penetrativo y comunicativo del verdadero artista.

La falta de penetración, que en la mayoría de los actores es falta de vocación artística, es la causante de la mayoría de los males que afligen al teatro actual. En realidad, salvadas escasas excepciones, la escena vive bajo el dominio de un profesionalismo inculto e interesado que ignora la importancia de su misión. ¿Cómo hacer comprender a un actor de nuestra época que el intérprete teatral no llega nunca al límite de sus estudios? ¿Cómo hacerle comprender que la inteligencia y la sensibilidad, servidas por un constante sacrificio, son la esencia de su arte? «La inteligencia —decía el mismo Talma— sigue a la

sensibilidad y juzga las impresiones que la sensibilidad ha despertado en nosotros, las ordena y las somete al cálculo. La sensibilidad brinda los asuntos y la inteligencia los pone en práctica y nos ayuda a dirigir el uso de nuestras fuerzas físicas e intelectuales. También nos ayuda al estudio de las relaciones que existen entre las palabras del autor dramático y las situaciones o caracteres de los personajes. La inteligencia es también una facultad de sentir.»

Por otra parte, Salvini, el gran actor italiano, decía estar convencido de que todo actor que se precie de tal tiene que sentirse conmovido por lo que está interpretando en la escena, y afirmaba que el actor debe trabajar escrupulosamente sus facultades emotivas y sentimentales de la misma manera que trabaja su voz o sus movimientos para hacerlos más ágiles y comunicativos. A este control de las facultades artísticas se refiere el gran Coquelin cuando cuenta que un día, muy cansado, salió a escena a representar un pasaje de sueño. Era tanto su cansancio que se durmió verdaderamente y comenzó a roncar. «Resulta —decía después a sus compañeros— que jamás he roncado tan mal como esta vez.» Es natural que así fuese, porque con el leve sueño había perdido el control sobre sus sentidos y éstos no le obedecieron. Quiero decir, con esta anécdota, que la improvisación, en el teatro, es sinónimo de fracaso. Por algo decía Lugué-Poé que el oficio de actor o de actriz es un sacrificio constante y que el riesgo existe diariamente, aun para los mejor preparados.

Cualidades esenciales que el actor debe vigilar constantemente son la voz y el ademán. Una voz mecánica carece de pasión comunicativa. El latiguillo, al que tan aficionados son los malos intérpretes, es el antiarte. La palabra debe surgir con gracia y agilidad. Para sugerir emociones visuales con la palabra son necesarias las aleaciones del tono con la voz, con sus correspondientes modulaciones y vibraciones. Es decir, la palabra debe ir acompañada de pasión comunicativa, que es la sustancia del drama, pues de otro modo se trasluce la falta de energía íntima y la comunión con el espectador se pierde totalmente. Para que esta comunicación sea efectiva hay que dar sentido musical a la palabra, porque la música de la voz, no el sonsonete adormecedor a que nos tienen acostumbrados muchos de nuestros actores, añade a la emoción comunicativa del tono una sensación cargada de sugestiones recónditas. De ahí que el actor no pueda olvidar que una voz fría, sin matices, sólo expresa superficies de carácter, apariencias y externidades y que la palabra debe añadir a la emoción lírica de las situaciones una emoción compleja de carácter pictórico. Por esta emoción

compleja de carácter pictórico descubre el público las reconditeces de alma que quedaron temblando en la palabra del poeta.

Por ser el arte escénico eminentemente plástico, los movimientos del actor han de ser equilibrados y armoniosos y las actitudes han de responder a un riguroso sentido plástico. De ahí que todo actor que tenga conciencia del verdadero valor de su arte esté obligado a practicar la calistenia todos los días, para dar elasticidad y ritmo a los movimientos de los brazos y de las piernas. Y en ningún momento debe confundir el gesto con la mueca, el ademán expresivo con la violencia, el matiz con el alarido y la pasión con el grito. Es obvio que sin tener en cuenta estos requisitos esenciales de su arte, que es un arte múltiple, el actor se moverá por la escena sin sentido y el personaje a él encomendado se desdibujará en el escenario hasta perderse envuelto en las sombras de su propia irrealidad.

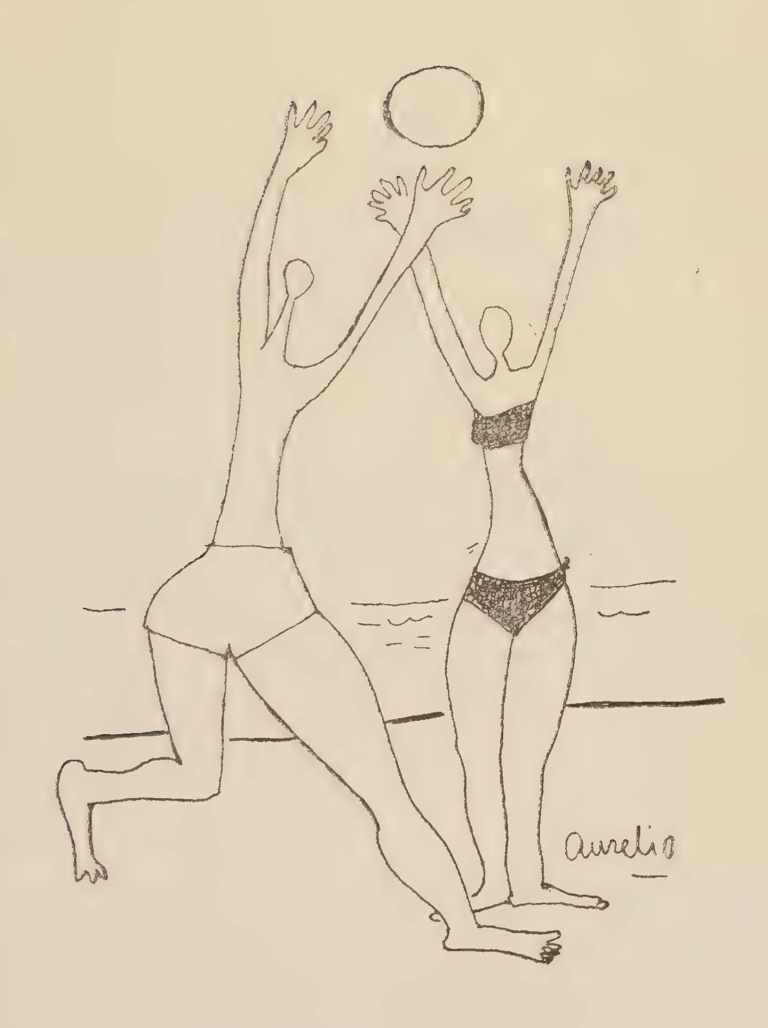
IV

Si ésta es la responsabilidad del actor frente a una obra teatral, si son tantos los sacrificios que su arte le impone, ¿con qué espíritu ha de ir el público al teatro? ¿A divertirse simplemente, como si el teatro fuese un espectáculo trivial? ¡Desde luego, no! Ante todo, tenemos el deber moral de acercarnos al teatro con conciencia artística y con el espíritu despierto para poder percibir íntegramente todas sus bellezas. Ya he dicho que el teatro es pasión y es emoción. Desconocer esta verdad es traicionar los postulados de un arte que es popular porque recoge para el pueblo las emociones del pueblo. Vamos al teatro a ser espectadores de nosotros mismos; a vernos, elevados a las cumbres de lo sublime, transfigurados por el arte. Éste es el verdadero sentido del teatro.

Ya hemos dicho que el teatro es, casi por naturaleza, de modo espontáneo, obra social, crítica social; que desde este punto de vista y como arte que se basta a sí mismo, cumple una altísima misión: acercar el universo al hombre y el hombre al universo, y que esta fuerza social es la que hace del teatro una institución moral. Una institución moral al servicio de la colectividad. Además, el teatro es un arte y como arte debemos verlo, responsablemente. De lo contrario, el esfuerzo de autores y actores resultaría inútil. Y si a ellos se les exige tanto, si es tanta su responsabilidad, ¿qué menos podemos ofrecerles, a ellos, que nuestra comprensión y nuestro estímulo? No olvidemos que en la sociedad de hoy nada es ajeno a nadie y que el teatro está al servicio de la humanidad espontáneamente, ingenuamente, que

es la única manera leal y sincera de que el arte puede estar con el hombre y al servicio del hombre. Si el teatro recoge nuestro dolor o nuestras alegrías para transformarlos y sublimizarlos con el fantasmagórico encanto de su arte, ¿por qué no hemos de entregarle nosotros nuestra fe?

Manuel Valldeperes.
Arzobispo Portes, 145-3.
CIUDAD TRUJILLO (REP. DOMINICANA)



HISPANOAMERICA A LA VISTA

A LA AMERICA POBRE: MENSAJE FRANCISCANO DESDE PARAGUAY

POR

ERNESTO GIMENEZ CABALLERO

CHARITAS

La Orden Franciscana ha inaugurado en Asunción modernísimas escuelas. Junto a su gran emisora de radio «Charitas». Y frente a su popular oratorio y su convento, calle Luis Alberto de Herrera.

La ceremonia fué sencilla, franciscanísima: una música, unas palabras, un poco de sidra española. Y todo bajo el Hermano Sol y el Hermano Aire de la mañanita asuncení.

—Padre, ¿cuántos franciscanos hay ya en Paraguay?

—Una veintena.

—¿Mucho vasco?

—Sigue la tradición. Pero...

—¿Y casas?

—Pues... el Leprocomio de Sapucai, el Seminario de Villarrica, ¡ah!, y en Caaguazú; y las Misioneras de María aquí, en Asunción, y las del kilómetro 6... Y en Ypané y en...; bueno, ¿y por qué me lo pregunta ahora con esta prisa?

—Pues porque estoy recordando aquella parábola del Evangelio que tanto gustaba a Dostoyewsky, el ruso de alma franciscana: «Si el grano de trigo que cae en tierra no muere, quedará solo. Pero si se muere, se multiplicará...» Estoy recordando, Padre, el misterio de la historia franciscana en Paraguay.

SAN FRANCISCO Y LENIN

Porque este reflorecimiento del franciscanismo en Paraguay es un misterio que sólo puede explicarse con otro semejante: el de la actual reivindicación jesuíta. Como si Paraguay sintiese más que ninguna otra tierra de América —al fin, su corazón— el peligro inminente de lo que avanza antagónico e inexorable: el *Odio* soviético (frente al *Amor* franciscano) y el *Trabajo como condena,* sin esperanza del comunista (frente al *Trabajo como salvación*, de aquellas Reducciones de Jesús, hoy empezadas a descifrar y a actualizar). «Debemos odiar —exigía Lenin— porque el Odio es la base del Comunismo. Se debe enseñar al niño a odiar, a odiar incluso a sus padres

si no son comunistas; y si lo son, entonces no necesitan respetarles ni preocuparse más de ellos. Los niños deberían estar presentes en fusilamientos y regocijarse con la muerte de los enemigos.» Exactamente lo contrario de aquello que exigiera el de Asís, siguiendo a San Juan: «¡Amemos! ¡Porque Cristo nos amó! Amor es Caridad...» De ahí que las escuelas franciscanas inauguradas en Asunción se llamen de «Charitas». O escuelas de Amor. Francisco frente a Lenin, en Paraguay.

POBREZA, DULZURA, LENGUA NATIVA

Ya lo he afirmado más de una vez: la obra de España en América no fué una colonización, sino una *misionalización*. Y los órganos de esa salvación americana, tres esenciales Ordenes: la Franciscana, que enseñó a Amar a América; la Dominica, que la enseñó a Hablar y ser Libre, y la Ignaciana, que la enseñó a Trabajar con alegría y gobernarse sin revoluciones.

La Orden Franciscana estuvo unida a la salvación americana desde antes ya de emprender España tal salvación, desde antes del mismo Descubrimiento. Fueron los Franciscanos quienes vieron en la Rábida que Colón no era un loco y le ayudaron. Fueron Franciscanos los primeros religiosos que Colón pasó a América. Y los que ya se instalaron en La Española por 1502. Y en Méjico por 1523. Y en Perú por 1532... Y en todas las partes de América, hasta fundar más de 600 misiones. Y entre ellas las del Plata. Que, según los Informes del Consejo de Indias por 1780, comprendía 60 pueblos, y de ellos, la mitad en Paraguay.

A Paraguay arribaron los primeros Seráficos con la expedición de don Pedro de Mendoza. Desde 1537 los Franciscanos misionaron en aquel Paraguay gigante, en cuyas riberas oceánicas dejaron el nombre de «San Francisco» para el puerto de los Patos. Fundando las prístinas doctrinas, asistidas por almas que dieron santos, mártires, maravillosos prelados. Y pueblos como Yaguarón, Itá, Atyrá, Los Altos, Itapé, Pirayú, Yuty, Caazapá, Ypacaraí, entre otros. Y dos conventos: el Grande de Asunción (la actual Recoleta) y otro más pequeño, que sustentaron noviciados, hospitales, escuelas. Y sobre todo, «fraternidades», enseñando al indio el sentido de hermandad, hasta el punto de que todavía en Méjico, en el revolucionario Méjico, el pueblo se llama entre sí, franciscanamente, *manito* (hermanito). Porque la obra más salvadora —y más desconocida— del franciscanismo en América (que continuaría la Compañía de Jesús, especialmente en Paraguay) fué la de *cristianizar* el innato instinto colectivista, anti-

individual y, si queréis, comunista del indígena americano, procedente de su raíz asiática u oriental, que habría de irrumpir —de nuevo— con el nombre de «indigenismo», apenas se desterrara a España de América y, con ella, su misión cristianizadora.

Si los Jesuítas fueron expulsados de Paraguay en 1767, los Franciscanos (que protegieron lo mejor que pudieron el legado jesuíta) quedaron proscritos desde el Decreto del doctor Francia el 20 de septiembre de 1824, «porque no podían reputarse ya necesarios ni útiles». Sus bibliotecas y archivos, dispersados y perdidos. Ellos, secularizados, exiliados, encarcelados. Pero la semilla franciscana había arraigado y ya no podía morir. Sino un día, tras medio siglo, reflorecer, multiplicarse, pasada la catástrofe de 1870. Por 1882. Con la llegada de religiosos de Tierra Santa, como el P. Francisco Javier María González, un gallego de Compostela que vino de Palestina y se alojó de caridad en una casa mientras la Orden volvía a poseer una propia, en los terrenos donde hoy se levanta el oratorio, calle Luis Alberto de Herrera, comprados por 1892. En 1923, la provincia rioplatense se encargó de esta —hasta este instante— Comisaría de Tierra Santa.

Y de 1923 a hoy, ¡qué florear día a día! ¡Qué afluir del pueblo a sus misas, sus sermones, sus fiestas, su radio y su enseñanza!

Y es que el método de los Hermanos Menores sigue siendo el mismo que aconsejara el P. Bernardo de Armenta en los orígenes de la misión paraguaya: «pobreza», «dulzura» y «lengua nativa». (El guaraní, salvado por los Franciscanos de su irremediable descomposición y pérdida, como les pasó a tantas otras hablas americanas.)

LOS CUATRO SÍMBOLOS

¿Qué debe el Paraguay al franciscanismo? No tendría para pagar esa deuda si sólo quisiera hacerlo en la vil moneda de que hablara aquella «Florecilla» exaltadora de la santa pobreza: «Un frailecito compañero del santo, habiendo encontrado una moneda, la colocó sobre el altar. Al enterarse el de Asís, le puso como penitencia que tomara el dinero con la boca como las bestias y lo arrojara fuera del sacro recinto, sobre un montón de estiércol.»

¡Difícil enumerar lo que el Paraguay debe al franciscanismo! Pero si pudiera sintetizarse, yo lo haría en estos cuatro símbolos: «un santo», «un mártir», «un prelado», «un templo».

Símbolos que, a su vez, se podrían cifrar —hoy— en todo un «mensaje a América»: a la América Pobre. A la que empieza a desesperarse (incomprendida, sometida a discriminación y con el vergonzante nombre de «subdesarrollada»). La América Pobre. La que está

a punto de volver a su colectivismo indigenista, como incita en estos días desde La Habana Fidel Castro, proclamando la frustración del Liberalismo burgués e individualista, el fracaso de la Democracia occidental para la América hispánica.

Por eso resulta actualísimo recordar al pueblo paraguayo —y a los demás de América— lo que aquí significó el franciscanismo como «solución de Amor». A través de un santo, de un mártir, de un prelado y de un templo.

EL SANTO

El santo —santo en su leyenda de oro y un día no lejano en los altares—, *Fray Luis de Bolaños.*

Beatísimos, adorables franciscanos hubo aquí muchos. Así: Fray Alonso de Buenaventura, andaluz, del que se cuenta anduvo más de mil leguas «sacando de los montes» a los más terribles indios y convirtiéndoles en criaturas apacibles. Un Fray Gabriel de la Anunciación, criollo, hijo de Alonso de Riquelme, que acompañó a Hernandarias hasta la Patagonia para desvanecer la quimera de una ciudad áurea, la legendaria de los césares. Un Fray Alonso de la Torre, marchenero y gracioso, del que afirma Barco Centenera le vió sucumbir de cansancio en la selva y luego resucitar. Un Fray Juan de Escobar, que murió de ochenta y cuatro años y era tan ingenuo que el santo Bolaños le llamaba «su niño». Un Fray Gregorio de Osuna, de la paraguaya Santa Fe —pues Santa Fe la fundó Paraguay— y a quien los indios no permitieron se lo llevasen a otras tierras, exigiendo al Superior: «Payguasú, o llevarnos con el Padre o dexarlo.» Un Fray Luis Gómez, otro andaluz, «el Obediente», capaz de reducir a los más irreductibles indígenas. Un Fray Antonio de Arredondo, muerto a fines del XVII y cuyo olor beatífico aún trascendía en el XVIII, cuando se exhumaron sus reliquias en Yuty... Tantos, tantos otros. Pero ningún Hermano Menor como el «Gran Misionero del Evangelio», sólo comparable al santo Fray Francisco Solano. Fray Luis de Bolaños, andaluz de Marchena, nacido por 1549, dos años después de Cervantes —no tocaba el violín como Solano, pero hacía vibrar las cuerdas del alma india con sus caricias y su dulzura de voz y trato.

Vino a Asunción hacia 1575 con la expedición de Ortiz de Zárate, y entregó al Paraguay los cincuenta y cuatro años que aquí vivió.

De Bolaños se podrían escribir no ya libros —como el pío y minucioso de Rómulo D. Carbia (Buenos Aires, 1929), sino hasta una biblioteca. Pero bástenos recordar ahora sus tres portentos mayores: el detener con la plegaria una espantosa inundación del lago Ypaca-

raí; el hacer brotar agua de un secadal, «el Pozo de Bolaños», milagro que convirtió a millares de nativos, y el salvar la lengua guaraní con su «Catecismo», que se hizo clásico, traduciendo por vez primera al «avañeé»: la Persignación, el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo, los Mandamientos y la Confesión general. (Luego, el jesuíta Beato Roque González añadiría los Artículos de la Fe y la Salve.)

Bolaños murió en Buenos Aires —11 de octubre de 1629— y fué enterrado en la iglesia de San Francisco. Pero sus cenizas un día deberían trasladarse aquí procesionalmente, como quizá, muy en breve, se haga con el corazón del Beato Roque González en este su 350 centenario que ahora celebramos.

EL MÁRTIR

Si la figura de Fray Luis de Bolaños constituyó el símbolo de una santidad que unificó a paraguayos, uruguayos y argentinos en una sola fe y en una sola lengua —sin más democracia que la auténticamente viva, personal —popular— del Cristianismo, ni otra federalidad que la del corazón—, el emblema del mártir franciscano es el de un ***Fray Juan de San Bernardo.***

Cierto que hubo otro anterior, un protomártir, un anónimo frailecito cantado por Barco Centenera, en los orígenes de 1537: «seráfico Francisco—ha merecido un hijo suyo palma de victoria». Rezando, le asaetearon por detrás los indios, los agaces. Y su alma, al volar, iluminó el cielo.

Pero fué Fray Juan de San Bernardo, gran «lengua» o intérprete, al que, en su ardor de cristianizar los indios de Caazapá, le cautivaron los Cababayues, quitándole el caballo, despojándole del hábito, maniatándole y arrastrándole hasta Yaguaperé, donde el hechicero de la tribu le azotó y apaleó y después le ahorcó lentamente hasta romperle la nuca (como flechado en la nuca muriera el protomártir de Centenera y desnucados con piedras el Beato Roque y sus compañeros). Pero Fray Juan de San Bernardo, en su agonía, no dejó de sonreír y de hablarles de la misericordia de Dios a los indios. Y se cuenta que, aunque tronchado el cuello, prosiguió predicando dulcemente. Y tanto enfureció tal milagro al hechicero o payé, que descolgó a Fray Juan y le sacó el corazón, arrojándolo a una hoguera. Mas el corazón saltaba en el fuego, como hablando todavía. Hasta que, al fin, lo enterraron profundamente, allá por 1592. Y así debió suceder, porque el Padre Bolaños, a muchas leguas de distancia, al presentir, al escuchar esa agonía, mandó celebrar una alegre fiesta por muerte tan santísima. Y cuando al cabo de los años, por 1624, los doctrineros

franciscanos quisieron encontrar el lugar del martirio, sólo pudieron hallarlo al descubrir una rara flor que aromaba el aire de la selva toda: el corazón de Fray Juan, bajo esa flor, enterrado.

EL PRELADO

Si el *santo* franciscano en Paraguay lo simbolizó *Bolaños* y el *mártir Fray Juan de San Bernardo,* el *prelado Fray Martín Ignacio de Loyola,* la Orden Seráfica dió a Paraguay once obispos. De ellos, dos no llegaron a episcopar. El inicial, Fray Juan de Barrios, 1547, por temporales en la mar hubo de regresar a España, marchando luego a Santa Marta. Y Fray Juan del Campo, por renunciar a la sede de Asunción desde Perú. Otros tres obispos tuvieron mala fortuna política. Fray Pedro Fernández de la Torre, de Ubeda, que chocó con el Gobernador de Cáceres. Fray Bernardino de Cárdenas —quizá por ser boliviano (del alto Perú) no entendió al Paraguay y provocó conflictos emancipadores, en cierto modo, de los futuros del Chaco—. Y otro peruano, Fray José Cayetano Paravicino, tuvo también disgustos y expulsiones. Para remediar tales infortunios, la Orden supo encontrar, en seguida, otros tres prelados pacificadores y dulcísimos. El guipuzcoano Fray Martín Ignacio de Loyola, tras Fray Pedro Fernández de la Torre. El también de Guipúzcoa Fray Gabriel de Guilestegui, tras Cárdenas. Y Fray Luis de Velasco, tras Paravicino.

Los otros tres obispos restantes —de los once— quedaron adscritos al rango doloroso y cristianísimo de la persecución. Fray José de Palos, valenciano, que hubo de padecer la revolución comunera, muriendo en 1738, dicen que de pena y angustia. Fray Pedro García de Panés, malagueño, llamado el Obispo mártir, que afrontó la saña laica del doctor Francia. Y el paraguayo Fray Benito Antonio López, las intervenciones excesivas de su hermano Carlos Antonio en la estatificación del país.

Pero la figura correspondiente, en la prelacía, a la de un Bolaños en la santidad y a la de un Fray Juan de San Bernardo en el martirio, fué la de aquel obispo —aún no bien estudiado y que merece un monumento cuando Paraguay pueda levantarlo a sus hombres universales—: *Fray Martín Ignacio de Loyola.*

Sobrino de San Ignacio y Obispo de San Francisco: alma genial que hizo posible la *universalidad* de las misiones católicas en el Plata.

Poseyó del franciscanismo el amor al indio y a la pobreza («no admitía ni cera ni viandas»). Y del loyolismo, la férrea voluntad organizativa.

El, quien hizo de la Compañía de Jesús la colaboradora, continuadora y consolidadora de las reducciones franciscanas. Para lo cual defendió, ante todo, al portentoso paraguayo Hernandarias, el primer Gobernador criollo de América, aconsejándole el establecimiento de los Jesuítas. Después elevó a texto clásico y oficial el «Catecismo» de Bolaños para la catequesis, salvando la lengua guaraní hasta hoy, al celebrar un Sínodo del 6 de octubre al 2 de diciembre de 1603, donde se fijó su uso, así como el de las constituciones, doctrinas, sacramentos, fiestas y costumbres. Fundó el hospital de la Caridad. Y la cofradía de la Pía Unión de la Purísima (hospitalidad y culto a la Inmaculada: los dos grandes rasgos del alma paraguaya).

Amor y voluntad. Franciscanismo y loyolismo. Unificación de las dos Ordenes religiosas en el mismo fin misional. Eso significó Fray Martín Ignacio de Loyola, a quien Paraguay, España, América (y la Humanidad) deben loores. Aún no satisfechos.

EL TEMPLO

Y esa obra, casi desconocida, pero prodigiosa, es la que se refleja en el cuarto símbolo del franciscanismo paraguayo: *templo de Yaguarón*. El más misterioso y revelador de cuantos quedan en el país.

La doctrina de Yaguarón (así como la de Itá) fué fundada por Fray Alonso de Buenaventura y Fray Luis de Bolaños hacia 1585. Y cuyo templo se construyó, tal vez sobre otro anterior, hacia 1680.

Pues bien: la maravilla de ese templo, aparte de otras, es que representa la fusión de franciscanismo y jesuitismo.

Si los Franciscanos influyeron, inicialmente, en las misiones jesuítas —ya en el XVII—, los Jesuítas sobre los Franciscanos.

El franciscanismo de ese templo se adivina, ante todo, en su *sencillez* basilical y en la *pobreza* de sus fachadas. Y además, en su Patrono, San Buenaventura. Y en el tipo de campanil a la itálica, a lo Assisi: atalaya o torre —exenta— de madera. Y se adivina el franciscanismo del templo de Yaguarón también en el color suavísimo de la decoración —verde, viola, rosa, gris—. Y en el amor tan franciscano a la Naturaleza, esculpiendo flores paraguayas como el amambay y el mburucuyá, junto a rosas y margaritas. Y querubines en las ménsulas.

Y junto a ese franciscanismo —fundido ya y dominante—, el poderoso Barroco jesuíta. Barroco en el artesonado —de par y nudillo—. En las bóvedas, en el deslumbrante retablo, en el coro y en los confesonarios; en la deliciosa sacristía, con su altar de cajonería y su Cristo de ejercicio espiritual; en púlpitos de copa con cariátide y un Sansón.

Y en tallas de la Purísima —¡oh, Murillo!— y dos santos de auto sacramental. Templo que recuerda, en su Barroco, no ya a otros jesuítas de Paraguay, como San Ignacio Guazú, San Cosme y Santa María, sino a los ecuatorianos, al más puro arte quiteño.

Este templo de Yaguarón es el símbolo de la «continuidad misional» que algunos prelados, por su política temporal, estuvieron a punto de romper. Es la comunión mística de lo franciscano y lo jesuíta a la mayor gloria de Dios. Y una advertencia de unción, humildad, gracia y fuerza. Todo un mensaje. El mensaje a la América Pobre desde Paraguay.

EL MENSAJE

O mejor dicho: mensaje a la América Rica. A la que no termina de comprender esta América Pobre. Esta América Pobre que dejó un día de serlo —es decir, bárbara—, cuando el Cristo de Francisco y de Ignacio le creó aquellas verdaderas riquezas que aún destellan desde la iglesita de Yaguarón. Cuando la España misionera de Francisco e Ignacio acariciaba al nativo, compartía su vida y vivía su muerte, le edificaba un alma, no le ofendía con viles monedas, le defendía su nación y le aseguraba eternidad. Cuando Paraguay llegó a ser la tierra, ¿subdesarrollada?, ¡la más superdotada de América para la felicidad! Pues el trabajo se le hacía canción y fiesta. Y el tuyo y el mío, la propiedad: amor.

Mensaje arcanísimo de la América Pobre a la América Rica, este de Paraguay, a través de sus misiones franciscanas y loyolanas, sintetizadas en Yaguarón.

Mensaje que si no entiende y remedia pronto la América Rica, esta América Pobre regresará a donde salió: al colectivismo cruel del instinto aborigen, al comunismo radical que le vuelve a ascender por sus raíces secretas.

Si con tanta democracia abstracta, teórica e impuesta, llega a extinguirse la luz del Cristo de Francisco y Loyola —la obra de España— en esta América Pobre, no será para implantarse en ella un imposible: el ídolo de la América Rica, la vil moneda. Sino eso con que desde el Caribe ya se amenaza certeramente: el saetazo en la nuca.

Asunción, 14 de marzo de 1960.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

NOTICIA DE JUAN ALCAIDE

Tengo frente a mí un libro. Es una antología. Dos veces libro. Está editado en Ciudad Real por el Instituto de Estudios Manchegos en el año de 1954. Hay varias docenas de causas por las que se editan los libros: por necesidad, por oportunidad o actualidad, por calidad, por compromiso a veces, por equivocación muy a menudo, porque tienen un premio, porque tienen dos premios... Este libro está editado por amor, y un poco, también, por justicia. El autor es Juan Alcaide Sánchez. En esta edición, a la izquierda del nombre del autor, hay una crucecita negra. Indica que el libro es póstumo. Hijo póstumo del poeta. Juan Alcaide fué también hijo póstumo. Nació en el año 1907, meses después de que ocurriera la muerte de su padre. Juan Alcaide nació también con una crucecita negra a la izquierda. La llevó durante toda su vida. Siempre a la izquierda. Vivió durante cuarenta y cuatro años con su crucecita negra a la izquierda. Murió, y ahí sigue.

Tuve noticia de él en el año 1954. Una noticia, póstuma también. Francisco García Pavón, que era entonces director de la Biblioteca Municipal de Tomelloso, me dijo que se había editado en Valdepeñas una colección antológica de la poesía de Juan Alcaide y que había recibido la súplica de que vendiera cuantos ejemplares pudiera. Creo recordar que se pensaba, con ello, recaudar fondos para ofrecérselos a la madre del poeta. La madre era sevillana. Tenía el viejo orgullo nativo de las viejas razas. No hubiera aceptado dinero sin una causa clara. Pertenecía a la estirpe de quienes dan limosna, no a la de quienes la toman. Ella había dado a La Mancha una limosna de la cual La Mancha estaba muy necesitada: un poeta manchego. Ahora la madre del poeta se había quedado sin su hijo y casi sin medios para poder vivir y recordarlo. El Instituto de Estudios Manchegos editó la *Antología Poética* de Juan Alcaide por tres causas: por amor al poeta, por justicia al poeta y, por último, para cancelar parte de la deuda que La Mancha tenía contraída con la madre de Juan Alcaide; para que la madre de Juan Alcaide pudiera continuar viviendo y recordando. Hace poco ha muerto esta mujer. También. Ya no lo recordará más.

La obligación de recordar a aquel poeta recae ahora sobre nosotros. Eladio Cabañero, hace dos meses, lo recordaba desde las páginas del diario madrileño *Arriba*. Decía Eladio que la madre y la madrina

de Juan Alcaide estaban necesitadas de todo. E invitaba a todo el mundo en general a remediar de alguna forma este desorden. Días después se celebró en el Ateneo de Madrid un acto en el que se dió lectura a varios poemas de Alcaide. Cada poeta manchego, más o menos vinculado con La Mancha, leyó un poema. Angel Crespo, antes de la lectura, nos habló del poeta, de cómo era, de cuánto era. Nos habló de cuando lo había conocido y tratado. Nos habló de sus libros, de sus amigos, de su trayectoria dolorosa, creadora, silenciosa y auténtica. Consiguió entristecernos. No era eso lo que pretendía, pero lo consiguió. Aquel mismo día se repartieron varios talonarios de papeletas de sorteo entre algunos centros culturales y artísticos. Cada papeleta tenía un número. Se sorteaba un apunte de Juan Alcaide dibujado por Gregorio Prieto. «Lo que yo persigo con esto —decía Gregorio— es tener un pretexto para reunir algún dinero y enviárselo a la madre de Juan. Pero quisiera que esto se hiciera rápido, no sea que llegue tarde.» Dos semanas después Gregorio Prieto volvió a hablarnos del poeta desde la misma tribuna del Ateneo y nos dijo, al empezar, que la madre de Juan Alcaide acababa de morir.

Esta edición de Valdepeñas que tengo en las manos está prologada por José María Martínez Val y Antonio Merlo Delgado, valdepeñeros. Uno de los poemas seleccionados se titula *Estampa y despedida de Fillol*. Fillol era también valdepeñero. Era guitarrista flamenco. Por el tiempo en que adquirí esta antología yo también tocaba la guitarra. Tocaba flamenco. De oído. Yo —sin conocer a Fillol— sabía una falseta suya. Una falseta por «soleá». Lenta, majestuosa, sin llegar a la fastuosidad, pero nunca plebeya; hija de los bordones, nieta de los bordones, descendiente de la casa de los bordones. Traía esta falseta memoria de árabes subterráneos, de córdobas demasiado lejanas ya. Quiero decir que no era de este mundo. (No trato de hacer literatura. Ni siquiera frases. Si las hago es por ineficacia verbal, porque me resulta difícil traducir estas cosas. Quien esté vinculado con la música flamenca sabrá que es cierta esta dificultad de hacer sencillo el lenguaje de esa emoción originaria, tan originaria que casi no nos pertenece.) Fillol, cuando yo leí el poema de Alcaide dedicado a él, ya había muerto también. La despedida del poeta comenzaba así:

Recordadlo: a su roce temblaba la madera
como el buche de un ave que al cantar le da miedo.
Después él, ya Beethoven de castiza sordera,
la amansaba a piropos con la yema del dedo.

«Beethoven de castiza sordera.» Más adelante decía de él que tenía «toda la gracia oculta de un Séneca gitano». (Alcaide tuvo un parentesco con Lorca a la hora de hacer la descripción definitiva de la

personalidad de un amigo: «toda la gracia oculta de un Séneca gitano»: «aire de Roma andaluza—le doraba la cabeza». De Alcaide son también estos versos: «un calambre de ventisca—riza el lomo de la plaza», «por la pana de los campos—la carretera de seda». Entre otras cosas, Alcaide adoraba la poesía de García Lorca. Adoraba también a Antonio Machado, y tampoco esta adoración deja de observarse en su obra.)

Yo trato de imaginar algunos momentos de la vida de Alcaide. Debió ser un verdadero amigo de amigos. Quienes me hablan de él aseguran que era un evidente compañero. Hay en su obra un hermoso poema motivado por el cumpleaños de su amigo Paco Carrasco. Fillol, a instancias de Juan, fué nombrado entre los íntimos «Decano Honorario de la Universidad del Buen Sentir». (Aún toco la falseta de Fillol. Es inolvidable.) Y uno de los últimos poemas de Alcaide —*Ultima voz a la amistad*— comienza así:

Soy el de siempre. Sufro. Mi silla está laldada
de sostenerme el yeso de estos huesos cansados.
No busquéis nueva lumbre dentro de mi mirada.
Tengo todos los cuentos de mi infancia, contados.
... ...
Pero quiero un instante que miréis que me muero.
Que recojáis mi enfermo perfil desencajado.
Que acariciéis la sombra de este amor con que os hiero.
Que aprendáis por lo dicho lo mucho que he callado.
... ...
Mis nobles, mis prudentes, mis cálidos amigos...

Mi cálido amigo Eladio Cabañero venía, hace seis años, a visitarme a una tiendecita que yo tenía montada allá, en Tomelloso. Por entonces Eladio era albañil y durante las temporadas invernales disponía de muchas tardes libres. Solía emplearlas en visitarme. Nos sentábamos los dos detrás del mostrador, y a veces, entre otros, leíamos a Juan Alcaide. (Poco después de aquel tiempo tuvimos que cerrar aquella tiendecita: no se vendía apenas.) Otras veces era yo el que visitaba a Cabañero. Aún vivía su madre. Cuando leíamos, ella no nos interrumpía nunca. Después de que hubiéramos leído, nos daba de merendar. La madre de Cabañero ya ha muerto también... Esta antología poética de Juan Alcaide está, pues, poblada de muertos: Fillol, Alcaide, su madre, la madre de Cabañero, mi tienda, Lorca, don Antonio... Paso las hojas de este libro con un gran respeto, un respeto de doble significado: anecdótico —humano— y artístico, porque acaso sea la muerte el soporte más humano de la poesía. Tanto o más aún que el de la infancia.

Del corazón del atlas del olvido
me brota, como un mapa que revive.
Rumor de caracola por mi oído.
Sangre de pluma enferma que no escribe.

La claridad más clara,
y un pueblo que abre en cal su escarapela.
Me he pasado las manos por la cara...
¡Mi ayer! ¡Mi ayer de jueves sin escuela!

La nostalgia de la infancia tiene en la poesía de Juan una doble directriz. Por una parte, su propia infancia, el recuerdo o la alusión del eco de su propia infancia, la descomposición de sus años de niño perfumando dolorosamente al adulto que nunca llegó a realizarse a la manera de las gentes:

¿Qué voy a hacer, mi Dios, con tanta infancia
zumbando por mi vida?
Yo no soy yo. Si acaso, una fragancia
descompuesta y perdida.

Por otra parte, la dedicación de toda su fuerza emocional y emocionante hacia los centenares de niños que tuvieron la suerte de ser tocados de su voz. Alcaide fué maestro de escuela. Pero sobre su cometido oficial acumuló la tarea de educar los oídos ocultos de sus alumnos mejores. Una vez sembrados sobre ellos los conocimientos de los libros oficiales, les hablaba de poesía, de cosas humanas que conmueven, del sentimiento, sí. Fué para sus discípulos el fabuloso cartógrafo que dibuja la geografía de un país que no aparece en los textos del Magisterio: el país del ansia. Alcaide despertó, nutrió y modeló gran número de vocaciones poéticas. A la manera de un apóstol. Y después, con el brillo soberbio que a veces aplasta a la humildad del creador, escribió:

Queredme, en pago, un día.
Toda esa luz de vuestra sombra, es mía.

Sé que hay en Valdepeñas docenas de jóvenes que leen hambrientamente todas las revistas de poesía y todos los libros de poesía y todas las cosas de poesía. Y nos leen a ti, y a ti y a mí y a todos. Esto, en gran parte, se lo debemos a Juan Alcaide. Porque los hombres como él son siempre profesores, porque siempre queda en el tiempo un tiempo alumno. (Si pensamos que Juan murió hace poco, a los cuarenta y cuatro años de edad; si pensamos que aún podría vivir entre nosotros y dirigirnos palabras y regalar versos; si pensamos que, a la edad de su muerte, Alcaide comenzaba a cantar con su voz más auténtica, más suya y más urgente, y que esta voz aún hubiera crecido de no quebrarse; si pensamos que sería absolutamente natural que este hom-

bre aún viviera; si pensamos todo esto, como es nuestro deber, notaremos que su recuerdo se hace mucho más emocionante y mucho más dramático. Notaremos que no van bien las cosas, que aquella tuberculosis que se lo llevó es algo muy extraño, muy a destiempo y casi asqueroso.) El sigue vivo, sí; ¿quién lo duda? Pero ¿quién lo ve?

Como he dicho, Alcaide adoraba a don Antonio. A él envió un ejemplar de su primer libro —*Colmena y Pozo*—, y don Antonio le contestó diciéndole entre otras cosas —textualmente—: «Es usted un verdadero poeta.» Es muy reconfortador para nosotros imaginar lo que esta oración supuso en la vida de Juan Alcaide. Seguramente él no repetía esta frase, pero quizá le puso un marco de agradecimiento y la colgó en los muros de su ansia. Después, ya durante siempre, se observa en la obra de Alcaide una comunión humilde y sana con los versos del gran maestro. Recordemos aquel alejandrino del *Autorretrato:* «Y escucho solamente, entre las voces, una.» Retrocedamos a sus imágenes de abejas: «allí el poeta sabe—el laborar eterno—mirar de las doradas—abejas de los sueños.» «La nueva miel labramos...» Y Juan Alcaide escribe:

Busco en la roca de mi mente el agua
y en el panal del pecho mi miel labro.

No anoto estos parentescos entre los dos credos poéticos pensando en esa liviana palabra que se llama *influencia.* Creo que no importa ser influenciado. Creo que quien luche a brazo partido contra la influencia de los versos que más ama comete un pecado de soberbia que se traduce después en la desintegración de su propio credo. Creo también que nadie está limpio de influencias. Y por último, creo que nadie está limpio de la influencia de don Antonio. Por lo menos, nadie que merezca la pena. No es imprescindible que esta influencia se acerque al plagio para ser evidente; hay afinidades de otra índole que no es la del lenguaje. El buen lector siempre las descubre y, si es verdadero lector, siempre las perdona, porque las comprende. Por último, recordemos que no estamos hablando de estética, sino de poesía; recordemos que las formas son, acaso, innumerables, pero que el auténtico sentimiento no se inventa, sino que se hereda. (Esto es demasiado elemental, pero a veces no lo recordamos a tiempo.) Alcaide inventó, en cierto modo, la estética de algunos de sus poemas, incorporó a su poesía vocablos exclusivamente populares y manchegos; vocablos, a menudo, de una fealdad molesta. A propósito de esto, Pemán llama a Juan Alcaide «redentor audaz de palabras duras» y «gloriosamente mal hablado». Yo, sin negar al poeta el valor de esta audacia suya, y aun comprendiendo la transformación positiva que

estos vocablos han observado en el viaje de su incorporación desde la calle al poema, opino que esta tarea es lo menos importante —a la hora del tiempo— de la obra de Juan Alcaide. Estimo de proyección más amplia esos pasajes en que el autor ha ido derecho hacia la sinceridad, la melancolía, lo más profundo, obligado por el ansia y casi provocando con ello el olvido de las palabras. Desdichado el poema que no se queda, después de leído, en música sólo.

Creo que esta noticia de Juan Alcaide que he querido proporcionar está terminando. Podría ahora ocupar unas cuartillas en el estudio crítico de cada uno de sus libros. Podría desvertebrar sus poemas más representativos y operar en ellos a la manera cirujana y fría en que se suele hacer. Podría esbozar una breve biografía del poeta, lo cual me sería muy sencillo teniendo, como tengo, suficiente material para ello aquí, enfrente de mí. Pero lo único que me interesa señalar es de otro orden, menos utilitario, pero quizá de mayor precio: que Alcaide fué un verdadero compañero, un auténtico poeta, un maravilloso profesor y un hijo insuperable. Que Alcaide reservó su dosis de violencia únicamente para confeccionar sus versos, para comunicarles mayor hombría —la estética de Alcaide, casi siempre, pertenece a la raza de las violentas—, pues su vida fué de una sencillez casi ascética y de una humildad que, por nativa, adquirió un sereno tono de fortaleza. Quiero insistir en una cosa: Alcaide fué un hijo insuperable. Sacrificó —por culpa de su limitada economía— el posible matrimonio que acaso le hubiera alargado la vida, por dirigir una completa dedicación a su madre y a su madrina. Desgraciadamente, desapareció antes que ellas, con lo que quedaron prácticamente sin amparo. Una de las dos vive aún. Si yo ahora añado que el mejor homenaje a un escritor, vivo o muerto, es leerlo, puede parecer esa frase un *slogan* para feria de libros. Bueno. No me importa. De todos modos Juan Alcaide no necesita para nutrirse de nuestros comentarios para estar presente, sino —no es lo mismo— para estar al día. Sería, por nuestra parte, un poco inhumano no advertir la evidencia del último verso de uno de sus más hermosos sonetos de amor:

«*La tierra de mi boca estará viva*»

Releo lo escrito. Fillol, Cabañero, Alcaide, Lorca, la madre de Juan, don Antonio, García Pavón, la madre de Cabañero, mi tienda... Unos están muertos. Otros seguimos vivos. Los muertos, a su manera, siguen en nosotros, gravitan sobre nuestra oculta epidermis, nos enriquecen; yo toco la falseta de Fillol; Cabañero recuerda a su madre;

Gregorio Prieto nos habla de la madre de Juan Alcaide... El tiempo ha abdicado en el tiempo.

Esto no es un estudio crítico. Ni un ensayo. Ni un recuerdo. Ni un réquiem. Creo que es más bien una comunión.—FÉLIX GRANDE.

INDICE DE EXPOSICIONES

LA ARQUITECTURA DE FISAC

Fué Lamennais quien definió a la arquitectura diciendo que era la poesía de las formas inanimadas. Bien es verdad que debió sustituir el «era» por «debía ser», ya que la arquitectura, tan decisiva en el porvenir y presente espiritual de los pueblos —mucho más de lo que puede suponerse—, ha estado muchas veces olvidada de que era una rama principal de las bellas artes, y no sólo principal, sino origen, causa, fundamento y razón de otras.

Miguel Fisac es uno de los arquitectos que han hecho entrar a la arquitectura en el orden correspondiente. Pertenece a una generación de la que debemos considerarnos felices, y más aún porque es punto de partida de las que siguen. Fisac ha expuesto en el Ateneo una colección de fotografías en las cuales se reproducen varios aspectos del convento de los padres dominicos en la carretera de Colmenar, y en esta obra Fisac ha seguido —al día y al compás del verso del tiempo— la definición de Lamennais y la ha aumentado con una significación espiritual de índole religiosa —casi teológica— que era imprescindible. Esta obra de Fisac es continuación de otras que, levantadas por tierras de Valladolid, le dieron premios internacionales; pero sobre el valor de cada templo en sí como obra determinada está el cambio de medida que ha dado Fisac a la arquitectura religiosa. Cambio necesario, urgente, beneficioso y de una trascendencia enorme, que ha tenido, tiene y tendrá continuadores con iguales ideas y pensamientos. El templo ha recibido del arte aquello que le era preciso. Con una precisión que tan certeramente han comprendido los dominicos —Orden que, además de otros títulos mejores, tiene para nosotros el de simpática—, y que no sólo indica un modo de concebir un recinto y la acotación de un espacio —con todas sus consecuencias—, sino la proyección que ese recinto y ese espacio ha de tener para aquellos que lo ocupen. En el orden de la arquitectura religiosa, la creación de un ambiente es razón suprema de un clima que tanto ha de influir en el visitante, y del cual tiene que ser prolongación y, desde luego, ayuda y compañía.

Creemos que si a un artista hay siempre que pedirle honestidad de propósitos ideales, es al arquitecto en primer lugar, ya que su obra obligadamente forma parte de una gran habitación en la que viven muchos hombres a los que se debe. La más modesta casa pasa a ser parte integrante de una función general, y complacer solamente el capricho de quien la encarga puede constituir grave pecado. Una limpia conciencia del deber y la sensación de cumplir obligaciones que rebasen límites particulares para hacerse generales es norma mínima y esencial que tan bien ha cumplido —una vez más— este arquitecto enamorado de su quehacer, y que no sólo en la alta arquitectura, sino en la pequeña —si así puede mal llamarse—, sabe imponer ese criterio que salva, dignifica y ayuda a que la vida de todos sea mejor. Contemplar a la entrada de Madrid esta última realización de Fisac nos compensa de ver ciertos rascacielos fuera de tiempo, de lugar y hasta de esa temida finalidad funcional.

Fisac, como otros varios arquitectos que tanto se esfuerzan por crear un paisaje más bello para el hombre, debe conocer bien la historia de Menés, aquel hombre que en el antiguo Egipto supo hacer de la arquitectura símbolo, separándola de la razón simple. Y también parece conocer las leyendas sobre Visvakarma, a quien nuestro Fisac quiere seguir, ya que la fama del creador de los templos de Elora le dieron el buen sobrenombre de arquitecto celeste.

LA ESCULTURA DE SUBIRACH

Nuestro primer encuentro con Subirach fué como jurados del premio San Jorge, en Barcelona, hace pocos años. Nuestro voto y nuestro entusiasmo fué —si no recordamos mal— para una obra suya titulada «La catedral». Esto nos llevó entonces a pensar que Gaudi había influído en Subirach, y no sólo porque podíamos haber encontrado un parentesco íntimo, entrañable, entre su obra —abstracta— y el templo de la Sagrada Familia, sino porque existía una afinidad inicial entre el arquitecto y el escultor, aunque hubiesen variado en el segundo las expresiones; pero existían pensamientos, mejor dicho, afanes parejos.

Esta última exposición de Subirach es la de un maestro. Las puertas de San Froilán —ermitaño insigne y modelo de monjes, según reza su biografía— serían suficientes para que su nombre quedara incorporado a la historia de nuestro arte. En ellas Subirach ha conjugado todos los tiempos; ha hecho síntesis de estilos y formalizaciones, en un lenguaje austero, «imponente» en el servicio impuesto, con una gravedad y una sencillez —lo sencillo es lo que da mejor la

sensación de imponente— que bastarían para dar fama a un nombre. Bastarían y bastan.

El muy interesante resto de su exposición quede para otro día.

EQUIPO 57

Este grupo de artistas, amigos plásticos de Montemsen, seguidores de sus teorías, presenta una exposición con el propósito de la interactividad del espacio plástico en la pintura, concepto que se basa en una concepción unitaria de la materia, afirmando que todo no es más que espacio diferenciado. Verdad esta última sin revés posible. Su exposición tiene interés primordial para el arquitecto y para cualquier buen aficionado que quiera seguir la no fácil teoría de la inflexión; pero sobre lo difícil quedan las obras, claras, limpias, ordenadas y con un afán de pureza que es indispensable conocer para seguir la evolución de nuestra pintura contemporánea, en la que el Equipo 57 tiene lugar propio e inconfundible. Esta exposición refrenda el éxito obtenido en París en la Sala Denise René.

ARTE MODERNO BRASILEÑO

La buena alianza de las representaciones diplomáticas de los Estados Unidos del Brasil y de España ha tenido como feliz resultado la Exposición de Arte Moderno brasileño, instalada —bien instalada— en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes.

El buen entendimiento espiritual entre los dos países ha tenido en lo artístico ecos muy agradables para nosotros: los premios obtenidos en Sao Paulo por nuestro escultor Oteyza y nuestro pintor Guixart. De la otra orilla vino a España recientemente una espléndida embajada de la obra de Lasar Segall, ya enraizado al mejor recuerdo e historia del arte brasileño.

Es muy difícil, en la larga evolución del tiempo, que países jóvenes con destino cierto en la gran empresa del hombre tengan en período de formación una panorámica artística completa, y Brasil, que ha superado ya períodos y etapas, deja adivinar en esta muestra un arte coordenado y con un acento nacional. Y nacional no quiere decir que sea el temido tema folklórico el que presta esa cualidad esencial, sino la captación con propias expresiones de las influencias europeas. Bien sabido es que todo arte es suma de expresiones y que el camino último, antes de ser utilizado, ha tenido que formarse por muchas sendas y por muchos pasos, y ese andar y andar es el que se observa en esta exposición, y acaso constituya su mejor nota clasificadora.

El puesto del Brasil ocupa en el concierto mundial un lugar muy importante, tan importante que toda la arquitectura que se proyecte en el futuro ha tenido en Brasil antecedente y tendrá consecuencia. Brasil ha sabido cumplir con su deber histórico; ha sabido crear una formalización nueva, la que le correspondía. Es acaso la excepción americana en esa copia que se extiende de cabo a rabo del continente, erigiéndose en ejemplo y aparte. Brasilia, surgida casi con caracteres de milagro, es uno de los fenómenos más interesantes de nuestro tiempo. Es un buen paradigma para toda clase de especulaciones que abonan la buena ejecutoria brasileña y la buena voluntad de ocupar en el concierto universal lugar de privilegio.

El certamen es un excelente conjunto que tiene, como todo certamen, altas y bajas, pero en el cual predomina pictórica y escultóricamente esa voluntad que parece ser el guión principal de la nación hermana. Desde las obras de artistas precursores como Anita Maifatti o Társila de Smeral, hasta llegar a la maestría de Portinari, existe un muestrario muy importante que alcanza sus mejores expresiones en las últimas tendencias, como si Brasil se hubiese propuesto en las bellas artes —excelente proposición— ser la avanzada de todo intento estético, y si no en la invención, sí en la acogida y en el estímulo. Con Portinari forman en la línea de los maestros las firmas del ya citado Segall y de Cavalcanti, siendo de observar que aquí la participación femenina tiene singular aprecio, tanto en la escultura como en la pintura, acaso porque la libertad creadora, como bandera primera, haya desligado a la mujer de lo que constituye en ella casi un deber mimético.

El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro ha tenido una feliz iniciativa con una exposición excepcional para el aficionado que quiera conocer el arte americano en general y el brasileño en particular en toda su extensión e intensidad.

ARTE INFANTIL

En el colegio de Nuestra Señora Santa María se expone arte infantil. Nosotros no somos muy partidarios —ni poco— de echar las campanas a vuelo ante el hallazgo esporádico del niño que maneja lápiz y colores. Siempre en la torpeza y en la ingenuidad existe un acierto previo. Cualquier niño puede causarnos una bella sorpresa estética. Este prólogo viene a cuento para no hacer cita de «fenómenos» y «prodigios» entre la lista de los expositores del colegio Santa María y sí para elogiar, sin ninguna reserva, la actitud de la Dirección, que se preocupa de que el niño tenga contacto con el arte en muy variadas

formas, y esto sí que es importante para aclarar vocaciones o para situar la sensibilidad del hombre del mañana en los mejores términos.

«GENIOS DE LA ESCALINATA»

¡Qué buen respiro hubiera dado Larra al contemplar el rincón de la Escalinata adornado con pinturas y dibujos, y con una alegría ordenada y bien dispuesta. Y decimos Larra porque no muy lejos del pasaje de la Escalinata acabó con su «doloroso sentir» una tarde de carnaval, en la calle de Santa Clara.

Aunque en realidad entre los jóvenes expositores «callejeros» existen valores y obras muy superiores a las que vemos en algunas salas de exposiciones, no es hoy nuestra misión hacer crítica sobre determinado lienzo, sino de franca alegría al contemplar la buena curiosidad de los viandantes, la sana alegría y fe en los destinos de los artistas, la simpática cooperación de los comerciantes de la citada calle, ya que entre todos han formado un armonioso conjunto que tiene el arte como principio y fin. Esta reunión, que amenizan tunas universitarias, panfletos artísticos y sanos empeños, sitúa de pronto a Madrid en un buen ejemplo europeo y universal, pues a esa conclusión se llega tras otros recuentos. Y eso es más importante que lo que parece demostrarse por las simples apariencias.

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Estas exhibiciones de nuestra pintura del XIX, que este año han sido numerosas y siguen teniendo para nosotros —y cada día más— un entrañable encanto. No es sólo la alta calidad plástica de algunas obras, sino el que se deriva de contemplar un mundo que se fué, casi a nuestro lado. Los pequeños lienzos y tablas de Gonzalo Bilbao, Avendaño, Barbudo, Domingo Marqués, Gimeno, Haes, Pradilla, Rico o Casimiro Sainz son algo más que pintura y buena pintura; dentro de la pequeña historia, son documentos, siempre vivos, de un modo de éstos y de sentir que se marchó para no volver más, y una dulce nostalgia que se siente ante algo que es ya preciosa materia de coleccionista, y posee un poder evocador parecido al que en un lejano ayer producía una escena de Watteau en un jardín que por demasiado bello parecía imposible.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

DOÑA MARIA FRANCISCA DE ISLA Y SU ROMANCE EN GALLEGO AL CURA DE FRUIME

A mi hermana Isabel, que si yo fuera el padre Isla, sería mi María Francisca.

No interrumpe Galicia en el siglo XVIII su constante tradición de ingenios femeninos, que viene desde los orígenes hasta nosotros.

Claro está que el nivel medio de la cultura en las mujeres gallegas, como en las españolas en general, no debía de ser entonces muy elevado. De doña María de la Esclavitud Sarmiento y Quiñones, hija del conde de Villanueva de las Achas, escribía su marido el conde de Fernán-Núñez al príncipe de Salm-Salm (1): *Si hubiera nacido en un país en que educar a las gentes es instruirlas, sería perfecta. Pero no tuvo esa suerte. Carece de todo lo que la instrucción hubiera podido darle y tengo motivos para creer que su hábito de no hacer nada...* Y más adelante, el indiscreto marido añade: *Creí que se aplicaría al francés y a las demás cosas que ignora.* Tal debía de ser la tónica del siglo para las mujeres, incluso en las esferas aristocráticas, pese a la existencia de algunos colegios como el de las Huérfanas y el de la Enseñanza, de Santiago, destinados a educar doncellas, y pese al fino y hondo humanismo y a la erudición de muchos hidalgos, eclesiásticos, militares y funcionarios que eran sus deudos y amigos y de cuya conversación tenía que desprenderse alguna enseñanza. Por eso resalta todavía más el mérito de unas mujeres gallegas —tal vez más numerosas proporcionalmente que sus iguales de otras regiones— que, hurtándose a la embrutecedora ociosidad, a la rutinaria devoción o a los ínfimos menesteres domésticos que les imponía el ambiente, cultivaban el espíritu y, en bastantes casos, llegaban a dejar testimonio perdurable de su inteligencia y cultura.

De éstas es doña Ana María Moscoso de Prado, que en 1749 envió un romance laudatorio al padre Feijoo. El insigne benedictino le respondió con una carta que refleja, en primer lugar, la estolidez con que las gentes del siglo opinaban sobre el talento femenino, y, en segundo lugar, la penetración e independencia de juicio con que Feijoo abordaba éste como todos los problemas (2).

En la Sociedad Económica de Amigos del País, de Lugo, cuyas

---

(1) Dió a conocer esta carta Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne,* 2.ª serie, página 243. Reproduce parte del texto Jean Serrailh: *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siecle.* París, 1954, p. 515.

(2) V. Marcelo Macías: *Elogio del P. M. Feijoo.* La Coruña, Biblioteca Gallega, 1887. Pp. 62 y 63.

tareas son por cierto tan poco conocidas como dignas de estudio, pronunció discursos sobre la educación popular doña María Reguera Mondragón, que si no era la misma persona, como creo, al menos se llamaba igual que la esposa del revoltoso y atravesado libelista Freire Castrillón (3).

De la Sociedad Económica de Santiago era individuo de mérito doña María Correa, de quien es lícito pensar que supiera algo más que guisar y zurcir (4). No se nos conservó, en cambio, el nombre de la dama que escribió el «Elogio al Presidente de una señora seglar del Real Convento de Santa Clara, de esta ciudad [Santiago], de cuya virtud y nombre recibiera el Author una corrección gregoriana. Romance Heroico». Esta composición figura en el *Theatro Moral y Político de la Noble Academia Compostelana*, de Mendoza de los Ríos, editado en Santiago en 1731.

Doña María Teresa Caamaño, hija de los señores de Romelle, Leborans, Goyanes, Quindimil y Sálvola, don Juan Antonio Caamaño y doña María Ventura Gayoso, de la casa de Amarante y San Miguel das Penas; hermana del Caballero de Malta don Jorge Caamaño, a quien adoraba, y tía del que había de ser notable economista, don Juan José Caamaño, conde consorte de Maceda, casó con el coronel del Regimiento de Ultonia, don Francisco Lacy, y tuvo de su matrimonio un hijo llamado a destacar como infortunado caudillo romántico: el general Lacy. Supo despertar esta señora, por sus gracias y talentos, la admiración del padre Isla y del cura de Fruime. Fué celebrada como poetisa y gozó fama de instruída en música, física e historia. Conocía, además, varios idiomas (5).

Dos monjas literatas brillan recatadamente en los conventos compostelanos del siglo XVIII: una es la mercedaria de la Encarnación, de

(3) V. Manuel Serrano: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1883.* Madrid, 1905. Tomo II. P. 142. Id. Jean Serrailh, Ibd. P. 254. Para la filación de esta señora, si es la esposa de don Manuel Freire Castrillón, como parece deducirse de la coincidencia de nombre y apellidos, v. Pablo Pérez Constanti: *Linajes Galicianos*, Bol. R. Acad. Gall., tomo VII, núm. 63, La Coruña, 20 de agosto de 1912, p. 69, que dice: *El D. Manuel Freire Castrillón «por no ladearse a ínfima familia» contrajo matrimonio con D.ª María Reguera Mondragón, descendiente de la casa de Meis, que en 1803 poseía su primo hermano don Andrés Reguera Mondragón, Coronel del Regimiento Provincial de Pontevedra.*

(4) Figura como miembro de mérito de la Sociedad Económica de Santiago, y con el número 342 en la lista de socios que se inserta al final de la edición de la "Real Cédula de S. M. a consulta de los señores del Consejo en que se aprueban los estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago». Santiago, Aguayo, 1787.

(5) Constan sus méritos del entusiasta romance que le dedicó, dando a su destinataria el nombre poético de *Amarilis la Gallega* el Cura de Fruime, don Diego Cernadas de Castro y Ulloa, en sus «Obras en prosa y verso», publicadas en Madrid por Benito Cano. Manejo la 2.ª edición, 1879, pp. 196 a 202, y en varias cartas del padre Isla.

Santiago, madre María Angela del Santísimo Sacramento Romay (6); otra es la carmelita descalza María Antonia de Jesús, conocida por «A monxiña do Penedo» (7). Por los mismos años, otra gallega ilustrada, doña María Antonia Varela de Castro, vecina de Madrid, tradujo del portugués una obra devota que se titulaba «La Fénix aparecida en la vida, muerte, sepultura y milagros de la Gloriosa Santa Catalina, Reina de Alejandría, Virgen y Mártir, escrita por Sor Marina Clemencia, religiosa en el convento de San Francisco de la isla de San Miguel». La doña María Antonia solicitó imprimir su traducción en julio de 1875 (8).

No era ésta por entonces la única traductora gallega de libros piadosos a la lengua castellana. El «Breve y devoto exercicio de un Christiano para oír misa con devoción, y consagrar a Dios las principales acciones de cada día. Traducido del francés por la Señora Doña María Josefa de Hermida Maldonado y Marín a los siete años de su edad», impreso en Madrid, por Ibarra, en 1777, da testimonio de los

(6) Era natural de Padrón, donde nació en 1663, y murió en Santiago en 1726. Escribió por mandato de su confesor una «Autobiografía» y una serie de cartas sobre problemas de conciencia. V. P. Juan Rodríguez Cabrero. *Escritores ascéticos y místicos de Galicia.* Bol. Com. Prov. Monum. Orense. Tomo XI, núm. 231. Id. Isidro Conde Núñez: *La venerable sierva de Dios Sor María Romay y Romera, religiosa mercedaria del convento de Santiago de Compostela.* Santiago, 1931. En relación con esta escritora y religiosa (comendadora que llegó a ser del convento de la Encarnación de Santiago) poseo un curioso folleto que nunca he visto reseñado, que consta de doce folios sin l. ni a. de impresión, y cuya portada reza: «Jesús / Maria / Joseph / Ne scribam vanum, duc, pie Virgo, manum. / Breve apuntamiento / de los fundamentos legales, / que asisten al convento / de la Encarnación, Mercenarias Descalças / de la Ciudad de Santiago, por la persona de / la Madre Angela del Santisimo Sacramento / y Romay, Religiosa professa, / y Comen- / dadora de el, núm. 17. / En el pleyto que litiga / Con / Don Carlos de la Torre y Sotomayor, / Dueño del coto de Dodro, numer. 15. vezino de la / Ciudad de Santiago. / Sobre / la uniion en possesion del vinculo / y Mayorazgo, que del tercio, y quinto de sus gienes fun- / dó Leonor Yañez de Romay, núm. 1. y sus Agregados, y / vaco por fin y muerte de Don Juan Florencio de Romay, / núm. 16. su ultimo posseedor.» Firman esta alegación a favor del derecho del convento a suceder en el mayorazgo que vacó por muerte del hermano de doña María Angela Romay, el doctor don Gerónimo Fierro Rodríguez Cobo, catedrático de Clementinas, y el licenciado don Manuel Esteban Montero. Supongo que este impreso es compostelano.

(7) La madre María Antonia de Jesús, fundadora del convento de Carmelitas de Santiago, se llamó en el siglo María Antonia Pereira do Campo y antes de profesar estuvo casada con Juan Antonio Valverde. Nació en el Penedo (de donde le vino el apodo de «A Monxiña do Penedo») en 1700 y murió en Santiago en 1760. Debe de tratarse de la misma persona que Moulán Serrano y Sanz, González Besada, Couceiro Freijomil y otros llaman Sor María Tomasa de Jesús, carmelita de Santiago que mantuvo amistad con doña María Francisca de Isla. Todo cuanto se sabe acerca de ella puede verse en el volumen publicado por bibliófilos gallegos: «Edificio espiritual, escrito por la M. María Antonia de Jesús, «a Monxiña do Penedo», con prólogo de Manuel Capón Fernández y estudio preliminar de Fr. Pedro Bartolomé Casal.» Santiago, 1954.

(8) Esta señora residía en Madrid en 1785. La cita Serrano y Sanz: «Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, etc.». Tomo II, p. 566.

precoces talentos de la hija del prócer gallego, magistrado y político que tanto se distinguió en tiempos de la guerra de la Independencia, don Benito Ramón de Hermida Maldonado, del Consejo de Su Majestad, Oidor de la Chancillería de Granada, Regente de la Audiencia de Sevilla, Secretario del Despacho de Gracia y Justicia y Diputado de las Cortes de Cádiz, así como autor de varias obras de interés, y de su esposa doña María Nicolasa Marín y Freyre de Andrade, asimismo de ilustre casa gallega. A doña María Hermida dedicó Cornide su «Mantes eremita», sin duda inducido por la analogía del apelativo del animalito con el apellido de la hija de su amigo don Benito Ramón, que debía ser aficionada a las ciencias naturales. Y a ella, llamándola familiarmente Mariquita, aunque precediendo un solemne *Señora Doña,* le dedicó don Antonio Francisco de Castro, o quien quiera que haya sido el autor de alguna de las obras que por suyas pasan y corren impresas, una composición titulada «Al primor con que toca el clave mi Señora Doña Mariquita Hermida y Marín»; el cultivo de la música acaba de dibujar el fino perfil espiritual de esta dama (9).

Gallega y artista también, y de noble familia, puesto que era hija del conde de San Román, fué doña María Josefa Miranda y Sebastiani, que casó con el general carlista don José Pimentel y Montenegro, marqués de Bóveda de Limia, y que pintó una Magdalena y otros cuadros que le valieron el 16 de junio de 1819 el nombramiento de individuo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Pero a todas excedió en reputación doña María Francisca de Isla y Losada, a quien llamaban en los círculos literarios la «Perla Gallega» y la «Musa Compostelana».

Don José Isla Pis de la Torre, hijo de don Domingo de Isla Covián y doña Catalina Pis de la Torre, había nacido en la casa solariega de los Isla, sita en el lugar de Loroñe, feligresía de Gobiendes, concejo de Colunga, en Asturias, el 24 de enero de 1680. Regidor perpetuo de Colunga y teniente de Alférez Mayor y Alcalde de la Hermandad de los Hijosdalgo, entra al servicio de la casa de Altamira y obtiene la administración de su estado de Valderas, de donde pasa en 1716 a Corregidor de Astorga, Alcaide de su fortaleza y Juez de aquel término. Luego le trasladan a ejercer el empleo de Juez de los Hijosdalgo del condado de Santa Marta. En 1720 aparece en Santiago como Alcalde Mayor y Superintendente de los Estados de Alta-

(9) En la «Advertencia» que antecede a la traducción y que firma el doctor Vicente Ferré, prebendado de la S. I. C. de Almería, se pondera «la extraordinaria viveza de ingenio manifestada por la traductora en tan corta edad». V. Serrano y Sanz: Ibd. II, p. 638. Doña María Josefa de Hermida, aunque nacida en Granada en 1769, mientras su padre estaba destinado en aquella Chancillería, puede ser considerada gallega por la sangre y por la formación recibida.

mira en Galicia y como Regidor perpetuo por el conde de Altamira, y aquel año imprime en Santiago, sin indicación de lugar, año ni impresor, dos hojas en folio que comienzan: «✠ Don Joseph Ysla de la Torre, Alcalde Mayor.—Los Jueces, y Vassallos de Altamira no pretenden ni han pretendido vulnerar la autoridad, jurisdicción, y tratamiento que se deve a la muy Noble, y Leal Ciudad de Santiago...», y concluye: «Santiago, 21 de Septiembre de 1720» (10). Es una protesta del Alcalde Mayor de los Estados de Altamira por la intromisión de la Ciudad de Santiago en el gobierno de los mismos. El caballero Isla casó en primeras nupcias con doña Ambrosia Rojo, de Osorno, y en ella hubo a su primogénito José Francisco, el futuro jesuíta y escritor, nacido el 25 de abril de 1703 en la aldea de Vidanes, cerca de Valderas, en ocasión de ir su madre a cumplir una promesa a un santuario próximo (circunstancia idéntica a la que se dió en el nacimiento de don Manuel Murguía, cuya madre se dirigía al santuario de Pastoriza y hubo de darle a luz en el camino, en el lugar de Frogel, en Oseiro). Viudo de doña Ambrosia, contrajo don José Isla segundo matrimonio, ya en Galicia, con doña María Rosa Losada y Osorio, de la casa de San Lorenzo de Tribes; estaba esta señora emparentada con el mentor y amigo del padre Isla, el jesuíta gallego padre Luis de Losada y Quiroga, renovador de la Escolástica y de la Física, nacido en la Hermida, en la Encomienda de Quiroga (11), y también lo estaba con el padre Salvador Osorio, Asistente de España e Indias de la Compañía de Jesús, y con don José Francisco de Losada y Quiroga, obispo de Mondoñedo (12). Del segundo matrimonio de Isla nacieron: en 1727, María Josefa, que murió adolescente; en 1729, José Joaquín, que había de casar en 1753 con doña Ana de Santayana y Sopuerta, y a quien el padre Isla se vió obligado a ayudar en un tropiezo que tuvo con la Justicia (13); en 1730, los gemelos Joaquín José y Ramón José,

(10) Cita este impreso como existente en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, el P. Atanasio López en *La Imprenta en Galicia. Siglos* XV-XVIII». Madrid, 1953, p. 165. Algunos de los datos biográficos de don José Isla de la Torre figuran en el artículo del P. Constancio Eguía, S. J., «La predilecta hermana del P. Isla y sus cartas inéditas». publicado en *Humanidades,* revista de la Universidad Pontificia de Comillas, vol. VII, núm. 14, 1955, p. 6 y ss.

(11) Consta el parentesco entre los Padres Losada e Isla de la biografía de este último publicada por doña María Francisca de Isla a nombre del padre Salas, p. 246.

(12) Como parientes de su hermanastra, alude a ambos personajes el Padre Isla en sus cartas familiares.

(13) Don José Joaquín de Isla, aspirante al empleo de Procurador General de Santiago que obtuvo el marqués de Astáriz, agitó al pueblo compostelano en 1761 y llegó a intentar el incendio de la Casa Consistorial. Estas demasías fueron reprimidas severamente por el Real Acuerdo y el Capitán General. El Padre Isla intervino a favor de su hermanastro, según se desprende de su correspondencia, todo lo relativo al motín acaudillado por D. José Joaquín lo relata Pablo Pérez Constanti en *Notas viejas galicianas.* Vigo, 1926, tomo II, pp. 271-76.

el primero de los cuales fué benedictino y el segundo jesuíta; en 1732, Josefa Joaquina, que murió niña; en 1734, María Francisca; en 1736, María Isabel, que casó primero con don Antonio Ortiz de Salinas y después con don Juan Alonso de Murlares; en 1737, Juan Manuel Bernardo, que falleció en la infancia, y en 1738, Antolina Cándida, con el tiempo esposa de don Antonio Bernardo Robleda y Abaunza, y cuya milagrosa curación relata don Manuel Contreras en su «Historia del Santuario de las Hermitas» (14).

Doña María Francisca de Isla y Losada nació en Santiago y fué bautizada en la iglesia parroquial de San Félix de Solovio el 5 de octubre de 1734, siendo apadrinada por su hermanastro el padre José Francisco de Isla. Casó en 1754 ó 1755 con don Nicolás Jacinto de Ayala, Tesorero y más tarde Administrador de la Renta del Tabaco en Santiago. Duró este matrimonio, que debió de ser muy feliz, aunque careció de descendencia, hasta 1774, año en que murió Ayala.

Una parentela tan ilustrada como la de doña María Francisca forzosamente tuvo que influir no sólo por la herencia biológica, sino por el ejemplo, en la vida intelectual y en la formación cultural de aquella señorita de provincias que desde muy pronto frecuentó las tertulias de los conventos y de las casas hidalgas y entabló en ellas amistades literarias que habían de durarle toda la vida. La amistad de prelados, canónigos y frailes dados al estudio, y de militares, funcionarios y aristócratas cultivados, tenía que impregnar el ambiente social de la familia Isla de un tono refinadamente espiritual. Y doña María Francisca, joven vivaz, curiosa y apasionada, recibió influencias beneficiosas de aquella sociedad señorial y culta. Poetas de poderoso

(14) En varias cartas cruzadas entre el Padre Isla y doña María Francisca se alude a la invalidez y achaques de Antolina Cándida. Es muy probable que doña María Francisca hubiese acompañado a su hermana en su peregrinación al Santuario de las Hermitas, puesto que durante mucho tiempo la cuidó, como cuidó a su marido, enfermo de hemiplejía, y le acompañó a El Ferrol por si con el viaje conseguía algún alivio. El relato de la milagrosa curación de Antolina Cándida, a quien el autor del libro llama Antonia Cándida de Yila, puede verse en la *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de las Hermitas, etc.*, por el doctor don Manuel Contreras. Salamanca, 1798, p. 456, redactado con los siguientes términos: *Hallándose con un accidente de pecho y encogimiento de nervios que padecía por más de cinco años se ofreció devotamente ir a visitar a nuestra Señora de las Hermitas con intención de lograr salud por intercesión de esta milagrosa Imagen; púsola en execución, llegó felizmente a su Santuario el día del Santo de su nombre, 4 de septiembre de 1763, pero incapaz de manejarse por sí sola, y por estar tullida, fué llevada en brazos al camarín de nuestra Señora, baxo de cuyo manto se postró, y al momento consiguió perfecta salud, causando admiración a quantos se hallaron presentes este milagro tan portentoso; solemnizóse en hacimiento de gracias con el cántico «Te Deum Laudamus», etc., y vuelo de campanas con aclamaciones y víctores.* Se añade en una nota a pie de página que la interesada contrajo matrimonio más tarde con don Antonio Robleda y Abaunza, oficial agregado a la plaza de Monterrey, vecino de la villa de la Rua, en Valdeorras, *y vive al presente con la señal que le quedó en una mano en testimonio del milagro.*

aliento y de armoniosas formas barrocas como don Bernardo Ribera, Regidor, al igual que su padre, del Municipio compostelano; o caudalosos rimadores como don Diego Cernadas de Castro, cura de Fruime; juristas como don Melchor Basadre o don Agustín Vales Vaamonde, ambos catedráticos de la Universidad; sabios como don José Cornide o don Antonio Rioboo Seijas Villardefrancos; clérigos ilustrados como don Pedro Antonio Sánchez o don Antonio Páramo, y muchos otros personajes, debieron de haber sido los que doña María Francisca iba conociendo año tras año en las veladas, entre encopetadas y familiares, de los salones compostelanos, en que se tomaba chocolate, se jugaba a prendas y charadas, se hacía algún experimento de física recreativa y se discutían arduos puntos de erudición, o bien la conveniencia y riesgos de tal o cual reforma sobre el cuerpo del país. La discreción de doña María Francisca andaba de boca en boca. Le llamaban la «Perla Gallega» y también la «Musa Compostelana». La Academia de Buenas Letras de Oporto le envió un nombramiento de académica. Desde Guadix, y cuando ocupaba aquella silla episcopal quien había de acabar por ser promovido a la arzobispal de Compostela, don Francisco Alejandro de Bocanegra y Xibaja, envió a doña María Francisca sus sermones a corregir, antes de imprimirlos. En una simpática carta del padre Isla al prelado andaluz, fechada el 9 de agosto de 1762 (15), le dice donosamente: *Mi María Francisca no se paró en estos melindres: metióse de topetón en las reglas de la oratoria sagrada, en antilogías y en el manejo de la Escritura...*, y sigue disculpando el juvenil arranque de la muchacha al atreverse a censurar, desde luego a petición del autor, los textos de Bocanegra; pero ciertamente se le cae la baba al hablar de su hermana queridísima.

Por su carta del 21 de febrero de 1756 (16) se observa que, a su vez, el padre Isla corregía las producciones de su hermana. Así lo hacía entonces con unas seguidillas que María Francisca había compuesto para el cura de Fruime y que empezaban:

(15) «Cartas familiares del Padre José Francisco de Isla. Segunda parte. Cartas escritas por el Padre Isla a varios sugetos.» Publicadas en las «Obras escogidas del Padre José Francisco de Isla, con una noticia de su vida y escritos por don Pedro Felipe Monlau». Madrid. Rivadeneuyra. Bibl. de Ant. Esp., 1876, p. 592. También el Padre Isla sometía algunas veces sus propios escritos al parecer de su hermana, de cuyo talento decía, aludiendo a la traductora de Plutarco Anne Dacier: *No serías tú inferior a ella si hubieras logrado su educación;* naturalmente, doña María Francisca no había podido pasar por Universidad ni Colegio alguno, y todo su saber se lo debería a sus dotes de autodidacta y al ambiente culto en que se movía. La curiosidad intelectual le duró toda la vida, y siendo ya mujer madura solicitó y obtuvo en Roma, como refiere Monlau en el prólogo a las «Obras escogidas» de su hermano, licencia para leer libros prohibidos.

(16) «Cartas Fam. del P. J. F. de Isla. 1.ª parte. Cartas escritas por el P. Isla a su hermana D.ª M.ª Francisca de Isla y Losada y a su cuñado D. N. J. de Ayala», p. 444.

No puedes deber gracia
A mi cariño,
Pues todo el que te tengo
Te es muy debido.

Hay que figurarse con cuánto placer leería en Bolonia el desterrado jesuíta este suelto que publicaba el *Mercurio* madrileño en su número de diciembre de 1773: *En el «Mercurio» del mes de octubre próximo pasado habrá visto el público que doña María Francisca de Isla y Losada, dama que reside en Santiago de Galicia, posee el particular talento de dictar a un tiempo ocho cartas sobre ocho diversos asuntos. Ahora añadimos, para que crezca la admiración que debe causar este raro esfuerzo de la retentiva y del ingenio, que por certificación autorizada de un alcalde, un escribano y once testigos consta que dicha señora ha dictado a un mismo tiempo doce cartas a otros tantos sujetos. En todas ellas se nota facilidad de estilo, coordinación en los pensamientos, y en cada una total independencia de asuntos. Su autora las dictó sin dejar de contestar a los que la hablaron durante la experiencia, hecha en presencia de varias personas, y aun se distrajo como cosa de dos minutos a saludar y cumplimentar a algunas de ellas que entraron en la sala después de empezada.*

Es fácil comprender el efecto que causaría entre sus contertulios tan sorprendente habilidad, y cómo volaría su fama de mujer listísima y de vivo ingenio hasta llegar a la prensa madrileña de entonces como curiosidad digna de ser difundida. Al comentar don Pedro Felipe Monlau tan chocante episodio de la vida de doña María Francisca (17), dice: *Este caso deja muy atrás los casos raros de atención múltiple que la Historia nos cuenta de César, de Voltaire y de otras robustas y poderosas capacidades mentales.* Por cierto que al comentario de Monlau habría que añadir aquí que también aventajó la dama compostelana al otro caso gallego, que nos transmitió Feijoo (18) al referirse a su propio padre, don Antonio Feijoo Montenegro: *Sucedió alguna vez por apuesta dictar cuatro cartas a un tiempo. Ya sé que quedaba muy inferior a Julio César, el cual dictaba siete.* Parece que estos casos de talento algo circense se daban con facilidad en Galicia y precisamente en el ámbito familiar de los grandes ingenios del siglo XVIII: Feijoo e Isla.

Rasgo curioso, y no conocido, de doña María Francisca, es el siguiente: en una carta escrita en Madrid el 18 de junio de 1803 a la hija de Cornide por el mejor amigo que tuvo el gran polígrafo coru-

---

(17) «Obras escogidas del Padre José Francisco de Isla», p. XVI.
(18) «Discurso sobre las glorias de España», núm. XIV, 2.ª parte, tomo IV del *Teatro crítico universal*. Ed. 1773, p. 452.

ñés, don José López de la Torre Ayllón y Gallo (19), le comunica que le remite adjunto el epitafio de Cornide, *compuesto en casa de doña María Francisca de Isla* y probablemente por ella misma o por lo menos bajo su inspiración o con su colaboración. ¿Estaría el epitafio en latín, castellano o griego? Por desgracia se ha perdido este último tributo de amistad que rindió doña María Francisca al que había frecuentado las mismas reuniones que ella en Santiago y en Madrid.

Siguió ininterrumpidamente correspondencia con su hermanastro el padre José Francisco de Isla, quien, a pesar de la gran diferencia de edad que entre los dos había, de no ser hijos de la misma madre y de haber vivido separadamente la mayor parte de sus vidas, tuvo en ella a su mejor amiga, confidente y colaboradora. A ella le dirigió multitud de cartas (20) conmovedoras, llenas de mimo y cuajadas de expresiones tiernas al par que garbosas y de encantadora naturalidad; a ella la consuela en sus enfermedades y aflicciones, que fueron constantes; ella, por su parte, le alegra con sus cartas y le cuida cuando cae enfermo entre Pontevedra y La Coruña en los días de la expulsión de la Compañía de Jesús; ella y su marido, el bondadoso y simpático Ayala, le obsequian sin cesar, ya con barriles de escabeche o de dulce de cabello, ya con una escopeta o con un bastón de puño de plata, regalos ambos de los que se ríe cariñosamente el obsequiado por su improcedente aplicación a un religioso; a ella le consulta graves puntos y a ella le encomienda (21), por fin, el cuidado de publicar póstumamente sus trabajos inéditos, misión que doña María Francisca, sin

---

(19) Esta carta está entre los papeles donados por el excelentísimo señor don Angel Hermosilla, Auditor General de la Armada, a don Andrés Martínez Salazar, y que éste regaló al Archivo Regional de Galicia que había dirigido. Poseo las cartas del señor Hermosilla —mi pariente por línea materna— a mi abuelo paterno explicando las vicisitudes de la donación. Pertenecieron esos curiosos papeles al padre de don Angel, el eminente jurisconsulto coruñés don Eduardo Hermosilla, decano que fué del Colegio de Abogados y hombre muy culto y aficionado a libros y antigüedades del país.

(20) Estas cartas las publicó doña María Francisca en 1786, los cuatro tomos de cartas familiares, y en 1789 otros dos de cartas a distintas personas. En 1790-94 se hizo una segunda edición. También las incluyó Monlau, según se ha visto, en las *Obras escogidas* de la Biblioteca de Autores Españoles.

(21) El testamento otorgado por el Padre Isla fué publicado por el padre Constancio Eguía, S. J., en un artículo titulado «Postrimerías y muerte del P. Isla en Bolonia. Su testamento ológrafo, *Razón y Fe*, Madrid, noviembre 1932 y enero 1933. Por ese testamento el P. Isla declaraba haber hecho donación de todos sus papeles y manuscritos a su amigo don Manuel Urgullu, pero no sabiendo dónde a la sazón paraba este señor, que era cónsul de España en Hamburgo, sustituía por heredera de todos los susodichos papeles a doña María Francisca de Isla, que entonces (29 de abril de 1780) se hallaba en Madrid. Ya sabía ella el propósito de su hermanastro y lo había agradecido en carta desde Santiago, parte de la cual publica también el P. Constancio Eguía en su referido artículo «La predilecta hermana del P. Isla y sus cartas inéditas», en la revista *Humanidades*. Comillas, 1955.

arredrarse ante dificultades de todo orden, entre las que no faltaban dolencias constantes, ni prejuicios de sexo, ni recelos contra la figura de un jesuíta expulso, llevó a feliz término (22), y aún tuvo ánimos no ya para proporcionar al padre Salas el arsenal de noticias que figura en la biografía del padre Isla que corre bajo aquel nombre (23), sino para escribir casi toda la obra (24) y el emocionado prólogo en que justifica su intervención, aparte otras razones, *para corresponder al constante particularísimo afecto con que me distinguió un hermano que no he merecido tener, y en cuyas cenizas quiero dejar sellada mi ternura* (25).

En 1777 la condesa Pallavicini, viuda del mariscal Welf, de los ejércitos del Emperador, en cuya casa se alojaba el jesuíta expulso, ganada por la aureola de talento y virtud que doña María Francisca disfrutaba en Italia gracias a los apasionados relatos de su hermano, invita a la dama compostelana a ir a pasar una temporada a su palacio de Bolonia. *Muchas de las principales señoras de esta gran ciudad desean verte,* escribe el padre Isla a su hermana para animarla a emprender un viaje que nunca había de realizarse. Pues no iba a presumir poco el buen jesuíta con aquella hermana tan capaz de dejar boquiabierto a cualquier concurso con su talento y habilidades.

Visitó, en cambio, Madrid, y pasó allí algunas temporadas. Con el Gobernador del Consejo, que era el gran gallego don Manuel Ventura Figueroa, se entrevistó en 1778 con objeto de pedirle facilidades para seguir correspondencia con su desterrado hermano, así como para poder enviarle algún auxilio. Volvió a Santiago en septiembre del mismo año, pero en 1780 la hallamos viviendo en Madrid (26), en la calle de Atocha, junto a Loreto.

---

(22) Los trabajos que se tomó doña María Francisca hasta llegar a cumplir la voluntad de su hermano, en orden a la publicación de sus obras, están reseñados en la obra ya citada de Serrano y Sanz *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas,* tomo I, pp. 537 a 539. Y por el P. Eguía en su tan repetido artículo en *Humanidades.*

(23) En un asiento de Consejos de 1803 se afirma: «D.ª María Francisca de Isla y Losada pide licencia para imprimir *la obra que ha compuesto,* titulada *Vid del P. José Francisco de Isla»* (Consejos, leg. 5.566, núm. 25). V. P. Constancio Eguía en su citado artículo en *Humanidades.* Aunque el P. Tolrá es el compilador de las noticias dadas por doña María Francisca, ésta tomó muchísima parte en la redacción de la biografía que se publicó con el título de *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario del célebre José Francisco de Isla, con la noticia analítica de todos sus escritos, compilado por don José Ignacio Salas, Presbítero. Dalo a luz doña María Francisca de Isla y Losada, hermana del mismo P. Isla. Y lo dedica al público.* Parece ser que el presbítero Salas es seudónimo del P. Juan José Tolrá. La obra fué impresa por Ibarra en 1803.

(24) V. nota anterior.

(25) *Compendio histórico de la vida... del célebre José Francisco de Isla, etcétera.* Prólogo por doña María Francisca de Isla. Pp. IV y V.

(26) P. Constancio Eguía: «La predilecta hermana, etc.». *Humanidades.*

El cuidado de las ediciones de su hermano, la redacción de su biografía y tal vez motivos de salud la retienen en Madrid. Publica las *Cartas Familiares*, los cuatro primeros tomos en 1786 y los dos últimos en 1789, dos años después de haber solicitado licencia para imprimirlos. Hace igual solicitud para publicar los *Sermones*. Protestan ella y sus amigos de las caprichosas atribuciones que de diversos textos había hecho al padre Isla el compilador del *Rebusco de las Obras Literarias, así en prosa como en verso, del P. Joseph Francisco de Isla, de la extinguida Compañía de Jesús*, salida de la imprenta madrileña de Pantaleón Aznar en 1790 la primera edición y en 1797 la segunda.

Murió doña María Francisca en su casa de la Rúa Nueva de Santiago el año 1808, a los setenta y tres de su edad. No dejaba sucesión. Sólo afectos y admiraciones dejaba aquella mujer inteligente, cultivada, generosa, cordial y llena de piedad por todos. Miope, enferma de mil y un achaques, y entregada al cuidado de los enfermos de su casa, solitaria en su larga viudez, alejada de su mayor cariño, que era el padre Isla, supo conservar vivo el ingenio, despierta la curiosidad, entero el carácter, jovial el temple y fervoroso el corazón hasta su muerte. Lo más hermoso de su vida había sido el amor que ella y su hermano se profesaban.

Aunque escritora de propia minerva, no deseó ser más que la hermana del padre Isla, y a los escritos del insigne jesuíta consagró todos sus desvelos. Implacable fué, en cambio, con los partos de su ingenio. No quiso que perdurasen. Poco antes de morir destruyó la mayor parte de las poesías que había compuesto. Monlau alcanzó a ver, sin embargo, algunas que se habían salvado de la quema y que le mostró su poseedor, el bibliófilo don Enrique C. Landrín, hijo. *Consisten* —dice Monlau (27)— *casi todas en cuartetas, décimas y otros poemitas menores sobre asuntos insignificantes; y a juzgar por lo que hemos visto, si en materias literarias antes importa ser justos que galantes, diremos con llaneza que nada absolutamente perdió el Parnaso castellano con haberse entregado al fuego las frías y asaz mal rimadas inspiraciones de la hermana del padre Isla.* Un juicio severo, pero, con toda probabilidad, acertado. No obstante, de la figura humana de doña María Francisca irradia tal simpatía que hubiera sido grato conocer alguna composición suya, además de la que se presenta en este trabajo.

Pueden darse por perdidas la mayoría de las obras en verso de la «Musa Compostelana». Sin embargo, he tenido la fortuna de encon-

(27) V. Monlau: *Obras escogidas, etc.*, p. XIV.

trar en el archivo de la Real Academia de la Historia (28) el texto de su única poesía completa que ha llegado hasta nosotros, y que está escrita precisamente en gallego, en un siglo en que no abundan las composiciones líricas en la lengua vernácula. Se conservó entre los papeles que pertenecieron a don José Cornide y que éste legó a la corporación de que había sido secretario perpetuo. Sin duda guardaba Cornide esta hoja como amistoso recuerdo de la dama a quien había tratado en los estrados de Santiago y Madrid y que, en 1803, había de redactar o inspirar su epitafio.

Esta poesía es un romance en gallego, dirigido al Cura de Fruime, don Diego Antonio Cernadas de Castro y Ulloa. La amistad de Cernadas con los Isla era muy antigua. De añeja la califica el propio padre Isla en las cartas que le escribió sobre si rehusaban o no los jesuítas el llamarse frailes, y que están publicadas en el tomo III de las Obras del Cura de Fruime. Sabemos por la correspondencia familiar de Isla que pasó tres días en la quinta de Esteiro, invitado por doña María Ventura Gayoso Arias y por su hija doña María Teresa Caamaño; y que también estaba invitado el Cura. La amistad de éste con doña María Francisca de Isla se consagra en cinco romances y las dos series de décimas que se insertan en el tomo IV de las obras de Cernadas (págs. 310 y sigs.), además de las seguidillas, a las que respondió con otras doña María Francisca, y de las que ya se hizo mención. *Filis* es el nombre con que el cura distingue a la «Musa Compostelana», a la que requiebra casi como un enamorado. Entre Santiago y Fruime debió de mediar una larga y afectuosa correspondencia y no pocos donativos en dinero y en especie que la «Perla Gallega» remitía al Capellán de la Virgen de los Dolores. Las poesías de Cernadas a doña María Francisca son siempre respuesta a las cartas y regalos de la dama. Tabaco, chocolate, turrones y membrillo para el goloso eclesiástico; velas para alumbrar el altar de su Virgen, inspiran los romances y las décimas del impenitente versificador. Uno y otro corresponsal se dan quejas recíprocas y se acusan de ingratitud y olvido. Es una amable y simpática correspondencia en verso, sí, pero que poco o nada tiene que ver con la poesía. En tales recados rimados con que se peloteaban, se aprecia su mutua estimación, el gracejo de ambos y el tono llano y familiar, risueño y confianzudo que tenía su amistad. Es un lugar común decir que el siglo XVIII fué rigurosamente etiquetero y envarado; en mil y un documentos, cartas y poesías de la época que han pasado por mis manos, en su mayor parte procedentes de Galicia, se advierte precisamente todo lo contrario, como resalta

(28) Archivo de la R. Acad. de la Hist. Figura catalogado con la signatura 11-2-7-417.

en este típico romance de doña María Francisca. Las décimas que con el número XV se insertan en las páginas 316 y 317 del tomo IV de las Obras del Cura de Fruime, pudieran ser la contestación al romance gallego de *Filis*, puesto que en ellas alude Cernadas a los males de que ella le da cuenta, agradece sus liberalidades y pide a la Virgen de los Dolores por su salud, casi siempre alterada.

No puede decirse, ciertamente, que resplandezcan en este romance ni la inspiración ni la elegancia. En 96 versos octosílabos, divididos en 24 cuartetas, responde al deseo del Cura de Fruime, su amigo, de que le escriba. Empieza previniéndole de que no vaya luego a pesarle que ella se haya decidido a echar la lengua a paseo. ¿Acaso le pide unas letras para que entretanto no vaya a Fruime?, piensa maliciosamente la dama. Pues que venga el Cura ya ahora a pagarle la visita; le amenaza, si no viene, con olvidarle, cosa que conseguirá de proponérselo. Le pide una palabra amable. Vuelve al tono de risueña amenaza con la posibilidad de retirarle su amistad. Que la deje el Cura estar donde está, quejándose de sus males, que no son pocos y que no le permiten descansar ni de día ni de noche. Sigue exponiendo sus alifafes. La calentura y los escalofríos (29) la atormentan. Recurre a Dios como único refugio. Inspira tanta lástima a los que la ven en la cama que no pueden contener las lágrimas. Sin embargo, si no se muere de todo ello, le ofrece ir a Fruime a buscar remedio. Cree morir, y Dios la libre de las manos del sacristán, que es muy capaz de enterrarla. Envía una limosna para la Virgen, que no puede ser mayor porque ella es una pobre viuda, circunstancia cuyo recuerdo la hace llorar. También envía al buen viejo un poco de tabaco, para regalo de su paladar y para que se le quiten las flemas. Cuando mejore el tiempo que venga Dieguiño; antes no, porque la cabalgadura puede resbalar. No se hable más, y Dios le conserve bueno y sano. Fecha la carta, también en verso, un 12 de febrero, en Santiago, y cierra el romance con otra lamentación sobre su deplorable estado.

Hay que datar este romance entre 1774, año en que su autora enviudó de don Nicolás Jacinto de Ayala, y 1777, en que falleció el destinatario, don Diego Antonio Cernadas.

El romance es pedestre, como casi todo lo que se escribía por entonces, y más aún si se utilizaba el gallego, idioma que, pese a su nobilísima tradición literaria, había pasado a ser instrumento rústico o familiar. Su léxico y ortografía ofrecen algunas particularidades que harían bien en anotar los especialistas; en general corresponde a un

(29) A la mala salud de doña María Francisca aluden algunas cartas de su hermanastro, así como la biografía de éste, que figura escrita por Salas (pp. 233 y 234), el Cura de Fruime en sus poesías, y la propia interesada en el romance hasta hoy inédito y que casi contiene un cuadro clínico.

gallego que, aunque no se libra de algún castellanismo, es todo lo castizo que podía ser cuando no había textos literarios a mano y era preciso aprenderlo del pueblo hablante. Creo que la publicación de este romance, hasta ahora ignorado, no tiene otro interés que el de añadir una pieza más, y no mejor que las conocidas, al escaso caudal de la poesía en gallego del siglo XVIII, así como el de ayudar a estudiar el estado social y lingüístico de la Galicia de la Ilustración, amén de dar a conocer algunas voces que no se encuentran en los vocabularios gallego-castellanos y un estadio característico de la ortografía gallega.

ROMANCE ESCRITO POR MI SRA. D.ª MARIA FRANCISCA DE ISLA Y LOSADA AL SR. ABAD DE FRUIME

Ôu mècrego? sei qu'qués,
que eu vote a lengua â pasear?
Catao ben, e despois non
cre pese, ò que agora fás.

Se contra toda concencia
pensache de min tan màl,
e estou quixosa ¿por que
non me has ti de aloumiñar?

Seique hé porque aló non vòlva
á vèrbos de Balandrán?
ai da puja qu'a terriña
évòs para cubizar.

An que me trataches bén
s'a vesita non pagà
dou o Demo pé alá poño
nin me lembro de vòs màis.

Qu'eu, aunque ben vós quero
coma si forades rapàz
tamen vos equenzerei
como dea en enteimar.

Dime algunha còsa dòce
como habes doito, e catá,
que si asi no no fazedes
me escatimo é velo hàis.

Ven sabedes, vaiche boa
como estas cousas se fan
é madia tendes, senon
eu eime de encaubujar.

Sospeito po lo que vejo
non qués a miña amistà,
fas ben mais es como'asi
outra com'ela n'achás.

Deixame estar a meu cabo
layándome do meu mal,
que abofellas farto teño
gracias a Deus que mo da!

Dòncheme tanto as sofràxes
ô Peito, e ainda màis,
que de dia nin de nòite
eu nunca podo acougar.

Teño moitos calafrios,
a quentura ven detrais.
receo si hé o mal cativo,
Dios che me arrede de tal.

Soimentes en Deus do Céo
agarimo podo achar
pois cuitadiña de min,
ja non teño Pay nin Nay!

Estouche feita un cadabre
e as vágoas dos ollos cán
a cantos me ben no leito
ay miña Virgen da Paz!

Se desta non dou de costas
vos ofrezo d'ir alá
(pois co as dores relouco)
por si remedio me dais.

Polo fio d'unha roca
o estagamo se me bay,
e cortafeira coideiche
que acababa de finar.

Anque à preza non ré grande
si ca si ò Sacristan
disque a pestana do figado
se lle iba alegrando xa.

Ô conto he, si enturran'eso
Deus me libre das suas más
qu'anque eu non queira, na coba
de chantarme heche capaz.

Ahi vay esa esmoliña
p'ra Virxen à empregá
que che lla dou de boa mentes,
canté quen poidera mais!

Eu só una probe viuda
mal pocado de min, ay!
que 'esta remembranza sò
me fay de cote chorar.

Nosa Señora ben sabe
ó tamaño de este màl,
pois con oubilo na Igrexa
(soimentes) ó sinten xà.

Tamen bay ese tabaque
meu velliño, pois fungás
que cada grao de el gorenta,
con eso as fremas sairan.

Virás acò meu Dieguiño
cando o tempo millorar
porque si escorrega a besta
e esbarroufás, ala bay.

Ay Jesús ¡Miña xoiña!
non falemos nesto mais
que da grima só pensalo
Deus vos garde bo e san.

Santiago, febreiro doce
Ay, que non sey que me da,
que me esfraquezo de todo,
o non podo vafexar.

CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO.

NOTAS SOBRE TEATRO

1. TRÍPTICO

EL TEATRO DE CÁMARA.—DIDO, PEQUEÑO TEATRO. ESTRENO DE «DOÑA ENDRINA»

Entre los recientes estrenos realizados en Madrid destaca, con mucho, el de una adaptación de *El libro del buen amor*, presentada por la agrupación de cámara «Dido». Tal estreno, considerado como un «acontecimiento», ha venido a cerrar la temporada de esta agrupación de cámara, que es, dicho sea en honor a la verdad, la única que, respondiendo a unos criterios estéticos rigurosos, desarrolla desde hace ya algunos años una actividad regular y siempre interesante. Ningún otro teatro de cámara de Madrid puede presentar una hoja de servicios tan fecunda como la que «Dido» tiene, ni un prestigio semejante al que esta agrupación de cámara ha merecido entre las minorías interesadas por el buen teatro. Todo ello nos incita a una reflexión sobre la realidad del teatro de cámara en general, sobre la de «Dido» en particular y, finalmente, sobre su último estreno, *Doña Endrina,* adaptación de *El libro del buen amor,* de la que son autores Manuel Criado de Val y el joven director Angel Fernández Montesinos. Veamos.

¿QUÉ ES UN TEATRO DE CÁMARA?

Ha habido veces en que el teatro ha tenido que replegarse, atrincherarse, minimizarse, cuando, en una hora histórica determinada, la sociedad le ha sido adversa. Puede ocurrir —y de hecho ocurre casi siempre— que el teatro esté aparentemente vivo, tenga un público más o menos numeroso y, bien que mal, vaya tirando. Así, hoy, en

España, existe un teatro llamado «comercial» que, nadie puede negarlo, se mantiene en pie, aunque no es de esperar que sea por mucho tiempo. Pero esto no es el teatro; es el pseudoteatro, es el pestilente detritus de lo que un día fué teatro óptimo y verdadero. En situaciones semejantes, el teatro óptimo, el teatro verdadero, está oculto, semioculto, replegado y atrincherado en un estado de vida latente. Es el teatro mínimo. Es apenas nada, es un sueño, una semilla frágil que pugna por fecundar en un nuevo y distinto porvenir. La expresión de ese teatro mínimo es el teatro de cámara, el teatro de unos pocos, el teatro de unas minorías.

Cumple a ese teatro mínimo, a las minorías que lo sustentan con su trabajo o con su aplauso, la progresiva vigorización de una estética teatral legítima que un día pueda proyectarse sobre la mayoría popular. El teatro es, para ser algo, popular. Es la representación del pueblo, de la colectividad toda, de sus aspiraciones y sus fracasos, de su esperanza y de su angustia. Sólo así el teatro está en paz consigo mismo, la conciencia tranquila, el espíritu «en forma». Sólo así es teatro.

Pero la metamorfosis que conduce al teatro a la expresión mínima de sí mismo no es tanto un voluntario placer como —lo hemos dicho— una necesidad voluntariamente aceptada: si no se puede elegir lo bueno, hay que elegir lo menos malo. Lo menos malo, en este caso, es subsistir de algún modo. Teatro de cámara quiere decir «subsistir de algún modo». Y hemos de acertar a ver en ello un acto heroico. Quienes trabajan en un teatro de cámara podrían dejarnos con la boca abierta sólo con citar media docena de las múltiples y casi siempre inverosímiles dificultades que tienen que superar cada día.

Estas dificultades no eximen al teatro de cámara de su responsabilidad. Por el contrario, el teatro de cámara debe aceptar esa responsabilidad. El teatro de cámara es, precisamente, ineludiblemente, responsabilidad. Tal es la razón por la que los errores, aquellos que obedezcan a la ineficacia, a la indocumentación, a la irresponsabilidad, en suma, son menos disculpables en un teatro de cámara que en un teatro «comercial». O para ser exactos: los errores —aquellos que obedezcan a las razones antedichas y no a la frustración de un intento de renovar técnicas y modos seculares, pues estas frustraciones, a fin de cuentas, suelen ser tan saludables y fecundas como las innovaciones felices, y hay veces que todavía más—, los errores, digo, de un teatro de cámara nos indignan, porque nos importan; los de un teatro «comercial» —a esto hemos llegado— nos dejan impasibles, porque se trata de algo que ni nos va ni nos viene, o quizá porque estamos tan acostumbrados a ellos que se nos aparecen como lo más natural del mundo.

Pero no quedan agotadas aquí aquellas características que singularizan y tipifican esta realidad que llamamos teatro de cámara. La realidad que llamamos teatro de cámara es vasta y compleja, y estas líneas no se proponen deslindar y recorrer tan sugestivo, vasto, complejo tema. Se proponen exclusivamente darle al lector unas referencias, con las que mejor pueda columbrar la importancia de unos hechos que la actualidad ha puesto sobre el tapete.

UNA TRAYECTORIA EFICAZ, UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR

El «pequeño teatro Dido», que dirige Josefina Sánchez-Pedreño, ha sido un magnífico trampolín desde el que se han dado a conocer autores, actores y directores nuevos. En las condiciones en que un teatro de cámara trabaja —funciones únicas, escasos recursos económicos, etc.— tal balance merecería ya un aplauso sin regateos. Pero ese aplauso es doble desde el momento en que advertimos que junto a la novedad están la calidad, la seriedad, el rigor. ¿Cómo es esto explicable? No hay otra explicación que ésta: un formidable entusiasmo, un alto sentido de la responsabilidad.

Es habitual en un teatro de cámara una vida breve: las dificultades acaban por ahogar las posibilidades, las ilusiones y los entusiasmos. «Dido», en este punto, es también una excepción. Hace ya varios años que «Dido» nos viene ofreciendo, cada temporada, estos sus meditados repertorios, a través de los cuales se han dado a conocer autores jóvenes —así, Luis Delgado Benavente, Arrabal, Rodríguez Buded—, o se han dado a conocer aquellos autores extranjeros que estaban despertando una atención y una expectación en el mundo —Beckett, Ionesco, Schehadé, Camus, Faulkner...—, o, en fin, se han rendido justos y cordiales homenajes a los grandes clásicos, nacionales y extranjeros: Lope de Vega, Shakespeare... Para cada obra determinada, Josefina Sánchez-Pedreño busca, habitualmente en la cantera de los jóvenes, aquellos actores, aquel escenógrafo, aquel director determinados que mejor puedan poner esa obra en pie, encarnarla.

Creo ser justo en mi elogio —más que elogiar, quiero y creo justipreciar—, pero acaso el lector prefiera datos más concretos. Pues bien, helos aquí:

Tomemos, por ejemplo, esta última temporada de «Dido». En esta temporada, «Dido» nos ha ofrecido las siguientes funciones: *Las tres hermanas*, de Chejov, con ocasión del centenario del nacimiento del dramaturgo ruso; *Lázaro*, de André Obey; *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded, y, finalmente, *Doña Endrina*. Aparte de esto, «Dido» ha creado el «Premio Ramón del Valle-Inclán», concurso de carácter

permanente y que entraña la obligación irrecusable de estrenar la comedia premiada, que este año ha sido *Un hombre duerme*. Además, «Dido» ha ofrecido algunas lecturas escenificadas y con carácter privado.

Vista de una manera aislada, esta labor es meritoria. Vista en conjunto, vista en el panorama del abúlico teatro español actual, es mucho más que eso. Es gigantesca.

«DOÑA ENDRINA»: TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Pero vayamos ya con *Doña Endrina*.

¿Qué es *Doña Endrina?*

Más adelante intentaremos responder a eso. Por lo pronto, he aquí la primera consideración que pugna por imponerse y conquistar una supremacía: «tradición y vanguardia». ¿Qué es tradición? ¿Qué es vanguardia?

Doña Endrina, la *Doña Endrina* que hemos visto en el escenario, es tradición, jugosa tradición, espléndida tradición. Pero esta *Doña Endrina* es también vanguardia: jugosa y espléndida vanguardia. ¿Por qué?

Cuando don Ramón Pérez de Ayala escribía su *Tigre Juan* iba en busca de algo que, como los «esperpentos» de Valle-Inclán, podríamos definir así: encuentro de la realidad española a través de su pasado histórico. No es una paradoja esto de encontrar el presente a través del pasado (la galería de ejemplos que harían al caso es amplia: desde el «distanciamiento» brechtiano a las múltiples versiones modernas de los antiguos mitos dramáticos), sino que es, por el contrario, uno de los medios más útiles y seguros. Es en las horas de mayor inquietud cuando el hombre vuelve su mirada atrás, no tanto con el ánimo de imaginarse en el pasado (cosa ésta, cierto, a la que tendemos peligrosamente los españoles, y los resultados suelen ser catastróficos) como sí —y en estos casos el resultado ya no es catastrófico, sino al revés— con el de vislumbrar el porvenir. «Azorín» decía que buscaba en los periódicos de ayer las noticias de mañana. Y, en forma de refrán, podríamos enunciar ahora nosotros: «dime de dónde vienes y te diré adónde vas». O: «si quieres saber dónde vas, averigua de dónde vienes». El origen y el fin son realidades de signo complementario: mutuamente se explican y justifican. El Cristianismo nos dice que «somos polvo, y en polvo nos convertiremos»; y, por su parte, los filósofos existencialistas nos enseñan que «el fin recupera el origen». Por eso, en las horas de gran inquietud, cuando el porvenir es, más que nunca, una pregunta sin respuesta, el hombre mira hacia

atrás y la Filosofía de la Historia se convierte, de la noche a la mañana, en asignatura de urgencia.

El Don Juan, que ya no es Don Juan, sino *Tigre Juan,* lo mismo que aquel «médico de su honra» calderoniano que Pérez de Ayala transforma en *El curandero de su honra;* o los «esperpentos», que el propio Valle define como «héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos», no hacen sino darnos el testimonio preciso, henchido de autenticidad, de una encrucijada.

Mirar hacia atrás con el vano empeño de querer que el pasado sea, A por B, presente, es sin duda desaconsejable, porque toda majadería es siempre desaconsejable. Y en este caso, desaconsejable por partida doble, puesto que mirar así al pasado es una majadería que entraña una gran peligrosidad en cuanto a su desenlace o resultados. Sin embargo, esta otra manera de mirar atrás en busca de una luz que esclarezca una oscura encrucijada o un incierto porvenir, es no ya aconsejable, sino acaso imprescindible (1). Leyendo el pequeño y delicioso estudio que André Lothe escribió sobre Corot, encontré esta idea resumida en dos frases simples, pero harto sustanciosas. Entonces no pude sustraerme de anotarlas, y ahora no puedo sustraerme de reproducirlas aquí. *De vez en cuando* —escribe Lothe— *es bueno definir esas cualidades nacionales, y más especialmente en las épocas de gran inquietud. Es en estos momentos de confusión cuando, para enseñanza nuestra, surgen de las brumas del pasado aquellos que Emerson llamaba Hombres Representativos.*

De las brumas de un pasado de hace seiscientos años ha surgido la voz y la figura de este don Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, cordial y socarrón, español cabal, hombre bueno, hombre vital, amante de la vida. Hombres de 1960 nosotros, inmersos en la presente encrucijada del mundo, hemos abierto de par en par nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro entendimiento, nuestro corazón también, y hemos templado nuestro ánimo para, desde esa suave templanza, ver, oír, entender, sentir esto que el buen Arcipreste tenía que decirnos. Y sus sentencias sentenciosas, imperecederas, nos han llegado servidas por una respetuosa y excelente adaptación dramática y un montaje sencillamente magnífico.

Por todo esto hablaba de una feliz mixtura entre tradición y vanguardia.

---

(1) En su último drama, *Un soñador para un pueblo,* Antonio Buero Vallejo toma pie en una anécdota histórica —el motín de Esquilache— para buscarle una luz a unos problemas vivos en la hora presente. Buero es un excelente autor y no tardaremos en ocuparnos de él.

¿Qué representa Juan Ruiz? ¿De qué es representativo su *Libro del buen amor?*

Siempre he creído que Juan Ruiz era algo así como el Goethe español. La comparación puede parecer ingenua o caprichosa si se piensa que está basada sólo en lo que podríamos llamar «cuantitativo» o «estatura»; y más caprichosa aún si, con monomanía escolar de profesor adjunto, nos empeñamos en recordar unas radicales diferencias de época. Pero yo confío en el buen juicio del lector. Al decir que Juan Ruiz es, a mi entender, algo así como el Goethe español, me refiero a algo muy concreto. (Y aunque aquello a lo que voy a referirme sea por entero descabellado, bien estaría hacerlo, siquiera sea como réplica al gregarismo de nuestros críticos al uso, la mayoría de los cuales han descubierto con asombro en «Trotaconventos» un precedente de «Celestina». ¡Deliciosa, admirable capacidad esta de asombrarse ante lo evidente! Dicen que es uno de los caracteres típicos de los grandes filósofos.)

Pues bien: yo creo descubrir en Juan Ruiz y su *Libro del buen amor* un mensaje humano que sólo guarda semejanza con Goethe y el hombre fáustico. Tal semejanza se nos descubre desde el momento que acertamos a encontrar lo que en Goethe y en Juan Ruiz es esencial y constante: amar la vida. Amar la vida, no bajo la mediocre mentalidad de quienes son esclavos de ella y a la vez la esclavizan, de quienes la temen y la usan con escrúpulo y mezquindad, de quienes no entienden la vida sino en función de sus intereses privados y moderados, a lo que suelen llamar «felicidad». «Fausto» aborrecía esa clase de felicidad. *Ya oíste* —decía a «Mefistófeles»— *que no se trata de la felicidad. Me entrego al vértigo, al placer doloroso, al odio que ama, a la desesperación que estimula. Mi corazón, curado del afán de saber, no se cerrará en adelante a ningún dolor; quiero disfrutar en lo íntimo de mi ser cuanto a la Humanidad le está concedido; abarcar con mi espíritu lo más sublime y lo más profundo; amontonar en mi pecho su bien y su mal; ampliar de esta suerte mi propio ser hasta su ser, y como ella misma, al fin, malograrme también.*

Amar la vida —tal como la amaban Goethe o Juan Ruiz— es ser amante de la vida. Es abarcarla y ampliarnos en ella. La grandeza y la tragedia humana residen justamente en esta posibilidad de ser siempre más de lo que somos, de ampliarnos. Pero nunca somos todo aquello que podemos ser. Y en esta antítesis cabría imaginar esa fuerza energética que impulsa la actividad del hombre y de su historia toda. Sólo porque el hombre es capaz de soñar esa plenitud, esa totalidad, esa

unitaria perfección, es capaz también de anhelarla y de desesperar en este su anhelo insatisfecho. Ahora bien, esta antítesis se convierte en tragedia apremiante porque el hombre es un ser en el tiempo. Del origen al fin —de la cuna a la tumba, diría Unamuno— se extiende este abanico vital, que cada mañana se nos aparece reducido en tamaño y en posibilidades: posibilidades malogradas porque ya las hemos realizado, o posibilidades malogradas porque no supimos realizarlas a tiempo. De ahí el «sentimiento trágico» unamuniano. Y de ahí, en fin, el furor de ser del hombre fáustico o de nuestro Juan Ruiz.

Juan Ruiz no desespera. Juan Ruiz, como aquel personaje camusiano de *El extranjero*, se enfrenta un día con la presencia de la muerte. Es un golpe formidable, pero él no desespera, como tampoco desespera el personaje de Camus. Este último asume el absurdo de su vida; Juan Ruiz asume sencillamente la vida. Pero no grita, no vocifera. Su nueva lección es la mesura, la templanza, la cordialidad de espíritu. Es muy probable que «Trotaconventos» se salga con la suya, y dentro de unos días le busque esa «buena coyunda» con que cree poder disipar su tristeza, tristeza de la muerte. Pero la respuesta de Juan Ruiz ha sido ya otra. Como los grandes personajes trágicos, Juan Ruiz ha encontrado la verdad de sí mismo, y este reconocimiento, esta auténtica *anagnórisis* (ciertamente, todo en *El libro del buen amor* pedía a gritos el escenario) le ha dado la dimensión última de su libertad. Como «Fausto», también él puede decir: *Lo único digno de la libertad y de la vida es que sepa cada cual conquistarlas... Yo diría entonces a todo: ¡espérate, quiero gozar de ti, porque eres bello! Pero ya la huella de mis días terrestres no puede prolongarse mucho, y en este presentimiento no hay para mí más que una sublime felicidad, que es el gozar ahora de este momento inefable.* ¡Momento inefable el de la cordialidad, el de la templanza, el de la mesura, el de la verdad! Juan Ruiz es libre.

Quien se empeñe en ver sólo en *El libro del buen amor* el arrepentimiento del «pecador» que se doblega ante unas razones de moral doméstica, no habrá entendido *El libro del buen amor,* tanto si está de acuerdo con ello como si no. *El libro del buen amor* es algo mucho más amplio y fundamental. Yo no creo que estas pocas reflexiones deshilvanadas hayan acertado a descubrirlo, pero sí creo que es por caminos más o menos parecidos por donde hay que ir para entender, de una manera cabal, a este nuestro Juan Ruiz, a su buen amor y a su buen dolor. Nuestra postura ante su humanidad gigante —no escribía como Arcipreste ni como intelectual, sino como hombre, todo un hombre— no debe ni puede ser otra que la de aceptar, fervorosamente, su ejemplar magisterio humano, seiscientos años después.

Queda dicho que *El libro del buen amor* fué servido en una excelente adaptación dramática y una magnífica dirección de escena. Quisiera hacer hincapié en este último punto.

En el teatro español, el director es todavía un elemento extraño, mal comprendido por los actores y absolutamente ignorado por el público. Y sus funciones, por lo general y salvo contadas excepciones, no pasan de ser una modesta supervisión de los ensayos, un consejo aislado a un actor, una idea esporádica a propósito del decorado o de las luces a emplear. Ocurre, sin embargo, que en el teatro moderno las funciones del director —eso que los italianos llaman *regia* y los franceses *mise en scène*— consisten en algo mucho más importante. Me gustaría desarrollar este tema algún día, pero, por el momento, bástenos al lector y a mí esta primera toma de contacto: el director, hoy, desempeña un papel fundamental en el teatro, y ese papel fundamental está, en última instancia, en recrear, interpretar, revitalizar el texto dramático; es así como únicamente puede servirle.

Angel Fernández Montesinos es —lo tengo escrito más de una vez— uno de los directores jóvenes que más plenamente responden, por muchos conceptos, a esta manera de entender la dirección de escena y el nuevo teatro. Formado al crisol del Teatro Universitario, donde obtuvo sus primeros éxitos —durante dos años consecutivos, primer premio de dirección escénica en el certamen nacional del T. E. U.; digno participante en el Festival Internacional de Parma, el pasado año—, Angel Fernández Montesinos comienza ahora su carrera en el mundo del teatro profesional. Entre sus montajes realizados destacan muy especialmente los de *La piel de nuestros dientes,* de Wilder; *Entre bobos anda el juego,* de Rojas, y este de *Doña Endrina.*

¿Por qué la dirección escénica de *Doña Endrina* es sabia y magnífica? Lo es, en primer lugar, porque Fernández Montesinos ha revitalizado, interpretado, recreado, en fin, el texto. En un texto literario hay cosas —cosas que muchas veces no son sino silencios, pensamientos que el lector adivina— que, en un escenario, han de encarnarse en una forma plástica. Fernández Montesinos ha plasmado perfectamente ese jugo cordial que corre soterradamente por las páginas del *Libro del buen amor*. El *ballet* de «Don Carnal», por ejemplo, nos expresaba, en imágenes rápidas y fulgurantes, todo esto que, de manera discursiva, hemos venido considerando. Luminotecnia, fondos musicales, escenografía y vestuario respondían perfectamente a un criterio unitario y armónico. Los actores ya no eran ellos, sino los perso-

najes que interpretaban. Y el escenario todo se nos ofrecía como un inmenso espectáculo, trágico y jovial, en el que las técnicas del expresionismo se hermanaban con la intuición despierta, brillante, de este joven director.

2. Dos comentarios

El teatro español en provincias

Ahora que a la temporada teatral le ha llegado su fin conviene meditar sobre aquellos aspectos que caracterizan la situación actual del teatro español. Y de una manera concreta, la situación actual del teatro español en provincias, la cual es —y no exagero— cada vez más grave.

No obstante el cierre de algún teatro barcelonés y la ínfima calidad de la temporada teatral madrileña, es lo cierto que en Madrid y Barcelona hay, mejor o peor, una vida teatral. O sea: hay estrenos; se forman compañías; algunas comedias son un fracaso, pero otras llegan a estar varios meses en cartel; la gente va al teatro y hasta se da alguna conferencia y todo. Sin embargo, la situación en el noventa y nueve por ciento de las capitales de provincias —y no hablemos ya de los medios rurales— es, sin lugar a dudas, catastrófica. Y esto pide un remedio. (Un intento de remediar el presente conflicto fué la creación de los festivales: durante los meses veraniegos, varias compañías se desplazan a las provincias, bajo el patrocinio fragmentario de diversos organismos estatales. Lo reducido de la temporada estival y la estructuración y orientación, no demasiado exigentes, de las compañías y repertorios nos inducen a pensar que este intento —saludable por todos los conceptos— no ha pasado de ser lo que su nombre indica: un intento todavía no realizado con plenitud.)

De algún tiempo a esta parte se registra un fenómeno al que conviene dedicar suma atención. Este fenómeno se deriva de un hecho muy simple. He aquí el hecho: cada vez son menos numerosas y de menor calidad —en lo que a montajes y repertorios se refiere— las compañías en gira por los escenarios españoles. Como en todo país donde el teatro se encuentra centralizado —como en Francia o Estados Unidos, por ejemplo—, el teatro español tenía unas compañías permanentes en Madrid, Barcelona y alguna otra capital aislada, y otras compañías en jira, en ocasiones emparentadas con estas que llamamos permanentes. Unas y otras podían vivir de sus propios medios. Y las mismas obras que se estrenaban en Madrid, Barcelona y alguna otra capital aislada, llegaban a estrenarse, en un plazo relativamente corto

de tiempo, en la mayoría de los escenarios de todas las provincias; incluso los mismos actores que triunfaban en Madrid, por ejemplo, eran conocidos y aplaudidos en provincias. Había un dinamismo vital, y como resultado de ese dinamismo vital, el público de provincias vivía igual clima teatral que pudiera vivirse, por ejemplo, en Madrid. Pero de un tiempo a esta parte —tal es el hecho— la cosa ha cambiado.

El público de provincias ignora absolutamente una serie de novedades teatrales que en Madrid o Barcelona, aunque de forma precaria y casi siempre con retraso, se han dado a conocer. Año tras año, las heroicas compañías en gira, que han tenido que luchar contra todas las dificultades imaginables e inimaginables, y sin ayuda de ningún tipo, se vieron obligadas a pensar más en la taquilla que en la calidad de sus repertorios. De esta forma, al menos conseguían cubrir gastos. Y reconozcamos que, desde ese punto de vista, tenían razón sobrada. ¿Quién era capaz de pedirles que se arriesgaran a llevar un teatro que, cuando no estaba proscrito, resultaba de incierta comercialidad? ¿Qué se les podía pedir si, en el mejor de los casos, estaban solos? Durante algunos años se vino trabajando de esta forma: buscar tan sólo cubrir gastos, aunque ello significase una merma en la calidad de repertorios y montajes.

Pero ésta no era forma de trabajar, y hoy pagamos las consecuencias. De una parte, la indiferencia de las gentes hacia el teatro. De otra, y éste es el fenómeno a que nos referíamos, la diferenciación, cada vez más radical, entre el público de Madrid y Barcelona y el público del resto de España. Se trata de que actualmente hay dos públicos, y cada uno de ellos tiene su propia sensibilidad, que es distinta a la del otro, y en ocasiones opuesta. Obras que en Madrid o Barcelona se han representado sin que nadie se echase las manos a la cabeza, en provincias han encontrado una sumarísima repulsa, a veces por la exclusiva razón de que en tales obras no se respetaban los eufemismos al viejo estilo.

Hay dos teatros: el de Madrid y Barcelona —que cada vez marchan peor—, y el del resto de España, que no es teatro. Y, lo que resulta peor: hay dos públicos, dos maneras distintas y hasta opuestas de enfrentarse con el *hecho estético* y, por ende, con el *hecho vital.*

La causa de esta antinomia hay que buscarla, en gran parte, en lo que las compañías en gira —y más de una vez a pesar suyo— tuvieron que ofrecer estos últimos años. Y obedece a otras muchas razones, que cabría resumir de esta manera: el teatro español ha vivido en estos años en un total desamparo. Si en la conciencia de los públicos de casi todo el mundo el teatro se ha visto en gran medida desalojado por la

irrupción violenta del cine, en el público español esta realidad ha sido, por ello, particularmente cierta y desastrosa.

Esta temporada son contadas las compañías que se han atrevido a realizar una gira. Los gastos —me decía un actor, amigo mío— son muchos y los beneficios pocos. Y añadía:

—En otros países, el teatro está libre de impuestos, porque no se le considera como un negocio, sino como un medio educador, como puedan serlo el Instituto o la Universidad. Aquí eso no ocurre.

Y a renglón seguido pasó a explicarme cómo los beneficios que, en la otra temporada, sacaron de taquilla se fueron casi por entero en las cuentas de los hoteles o en los billetes del ferrocarril. Y en ocasiones ni para eso llegaba.

A manera de contrapunto, podría hablarle al lector, ahora, de otro amigo mío, éste espectador, gran aficionado al teatro, que vive en una lejana ciudad de provincias. En una carta me dice que todo lo que de teatro han visto en su ciudad, esta temporada, ha consistido en cuatro revistas musicales, de las que —afirma— más vale no hablar. Y seguidamente me confiesa que él y otros muchos como él quisieran ver teatro en su ciudad, buen teatro, un teatro que les liberara de las películas de gángsters o vaqueros del inevitable Oeste americano.

Pues bien: he aquí dos actitudes, y ambas verdaderas y cargadas de razón. El actor reclama lo que es suyo, lo que es justo. El espectador reclama lo que también es suyo y también es justo. Yo me pregunto: ¿por qué no se les da?

EL ESCRITOR Y SUS LIMITACIONES

Acabo de leer un librito del crítico argentino Bernardo Verbitsky, titulado *El teatro de Arthur Miller* (Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1959). Se trata, en realidad, de la crítica de cinco dramas de Miller: *La muerte de un viajante, Las brujas de Salem, Panorama desde el puente, Todos eran mis hijos* y *Recuerdo de dos lunes*. Los tres primeros han sido estrenados en España, y los otros dos también son conocidos: *Todos eran mis hijos* se ha representado varias veces por agrupaciones de cámara y teatros universitarios, y *Recuerdo de dos lunes* nos ha llegado, como los otros, publicado por editoriales sudamericanas.

Miller es, sin duda, uno de los autores más importantes y representativos de nuestro tiempo. Verbitsky estudia las citadas obras con ánimo cordial y de un modo inteligente, aunque —a mi entender— se le quedan muchas cosas en el tintero. Pero no tiene por objeto este comentario hacer una crítica del libro, sino tomar pie en algunos datos

que he encontrado a lo largo de sus páginas, y que me sugieren una primera toma de contacto con un viejo problema que acaso no se haya planteado todavía en toda su trascendencia. A ese problema le vamos a llamar *el escritor y sus limitaciones*, y claro está que las presentes líneas, por fuerza muy pocas y muy modestas, no pasan de ser una incitación a tal planteamiento.

Cuenta Verbitsky la dura lucha que tuvo que entablar Miller con los empresarios que iban a estrenarle *La muerte de un viajante*, cuyo título original es *Death of a salesman*, que en traducción literal viene a decir *La muerte de un vendedor*. A los empresarios no les parecía el título lo suficiente comercial, y apoyados en no se sabé qué argumentos ni derechos, estaban dispuestos y decididos a cambiarlo por las buenas. Ni que decir tiene que Miller defendió su título con harta tenacidad y que al fin logró imponerlo. Y cuando la obra se estrenó, fué un éxito, y el discutido título se hizo familiar y tan comercial como el que más. ¡Naturalmente!

Segundo dato, éste más importante. Al hablar de *Las brujas de Salem*, hace hincapié Verbitsky en eso que está en la mente de todos cuando se cita este drama de Miller, quizá el que más claramente ilumina la actual encrucijada del mundo. *Las brujas de Salem*, cuyo verdadero título es *The Crucible* —o sea: *El crisol*—, nació al parecer como una protesta ante las represiones fecundadas por el senador Mac Carthy, contra las cuales se alzaron personalidades tan egregias como Albert Einstein, por ejemplo. Tomando pie en una anécdota histórica —la caza de brujas en el Salem puritano de 1692—, Miller nos enfrentaba con un problema de actualidad, problema nacido de aquel crisol y que no era sólo privativo de los Estados Unidos, pues, en la presente coyuntura de la Historia, el terror y la violencia atentan todavía —y, si cabe, más que nunca— contra una justa y pacífica convivencia humana. Esta anécdota lejana permitió a Miller vislumbrar el conflicto desde una perspectiva mesurada y universal, y por ello su mérito es doble. Pero —he aquí la cuestión— era ésta la única manera posible de llevar a las tablas un problema de actualidad. ¿Quién podría imaginar que se llevasen fechas y nombres concretos a la plataforma del escenario?

Lo dicho no hace sino remitirnos a esto que enunciábamos como *el escritor y sus limitaciones*. En una época como la nuestra, a la que pomposamente damos el calificativo de supercivilizada, un dramaturgo tiene que defender el título de una comedia *suya* frente al criterio mercantil de un empresario, de la misma forma que para plantear los problemas vivos de su tiempo ha de valerse de trucos, mañas y disfraces, porque de lo contrario no le sería posible ejercer este legítimo

derecho, esta irrecusable obligación. Yo quisiera que el lector viera en esto no una anécdota simple y aislada, sino un botón de muestra de algo verdaderamente aterrador.

A Pasternak, meses después de haberle sido concedido el Nobel, le preguntó un periodista que a quién confiaría él el gobierno del mundo. La respuesta de Boris Pasternak fué la siguiente:

—Quizá a los artistas, porque, en el fondo, su carrera no es una ocupación como tantas otras (la del campesino, la del fontanero, etc.). El único aspecto excepcional de la vocación del artista —si hay algo de excepcional en ella— es el de ser exclusiva; la vocación de ser todos esos campesinos, fontaneros, etc., y ninguno de ellos; la vocación de vivir como todos y tener que dejar a cada paso huellas y señales duraderas de esa vocación que solamente en apariencia es estéril; la vocación de ser una criatura humana con todo el amor y con toda la libertad que eso supone.

Las reflexiones y conclusiones a que invita la respuesta de Pasternak son varias. Pero acaso haya una, por lo pronto, que exija plenamente nuestra atención. Hela aquí: va siendo hora de que la sociedad —todas las sociedades de nuestro tiempo— considere que el escritor —el novelista, el dramaturgo, el poeta, el ensayista— no es un monstruo peligroso, al que no se escucha y se amordaza, sino que es, y cuando no lo es hay que pedirle que lo sea, una inteligencia y una sensibilidad al servicio de la mejor aventura humana: la de ir más allá del aquí de nuestras limitaciones, la de desarrollar al máximo nuestras posibilidades. Y en la alta lección de su crítica hemos de saber encontrar la pauta, el camino, la luz que nos oriente, si de verdad queremos convertir las realidades presentes en otras realidades nuevas y más venturosas.—RICARDO DOMENECH.

Sección Bibliográfica

ENSAYOS CRITICOS DE ERNST ROBERT CURTIUS

La labor del profesor Ernst Robert Curtius (1886-1955) ha sido una de las más fecundas de la historia y de la crítica literaria en los últimos decenios. Profundo conocedor de las literaturas clásicas y modernas, sus ensayos abren nuevas perspectivas en la apreciación estética e intelectual de las culturas. El presente volumen (1) lo constituyen una serie de estudios de tema y cronología diversos, pero unidos por un lazo común, que tienen su punto de origen en el pensamiento románico y latino. En general, el orden de los ensayos sigue la cronología de los autores, apreciándose distintas fases y tonos.

VIRGILIO

En el cumplimiento del bimilenario virgiliano, Curtius halla una significación especial, ya que el acontecimiento «podría constituir un hito en el grande y misterioso proceso con que Occidente ha ido cobrando conciencia de sí mismo». Virgilio, el más grande de los poetas políticos, al serle dada la virtud de justificar poéticamente la eternidad de Roma remontándola a sus orígenes, despierta en nosotros una comprensión más profunda de la romanidad. Es en realidad el cantor de un mundo materializado en lo pastoril y arcádico, en la profética edad de oro. Tras una digresión en torno a Dido y a la mitología clásica, Curtius afirma que la personificación más alta de la mujer no era la hembra afrodisíaca, sino la virgen consagrada a Dios: la Sibila. Uno de los elementos más personales de la poesía virgiliana se encuentra en la creación de personajes juveniles y tiernos, que emanan un soplo de inocencia y timidez y están vinculados a la concepción cíclica del mundo y al advenimiento de la edad de oro. Curtius recurre a su experiencia con el gran arte escultórico para dar idea de la forma poética en Virgilio, sólida como el metal y el mármol, cuya estricta frontera termina donde termina la frontera de la lengua latina. Vir-

---

(1) *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, por Ernst Robert Curtius (tomo I). Editorial Seix Barral. Barcelona, 367 pp. Traducido del alemán por Eduardo Valentí.

gilio es esteta en el más alto sentido (belleza y elevación por medio de la elección y enlace de palabras). Su significación supera el que se le considere representante de la Roma augústea o símbolo de la eternidad romana y de la latinidad permanente, por importantes que sean estas funciones. Si se quiere emitir un juicio estético puro y claro, Virgilio pertenece a la esfera de lo intemporal, y con él alcanzan armonía y plenitud simbólicas fuerzas que, aisladamente, combatirían, como el amor helénico a la belleza, sentido artístico, refinamiento moral, clasicismo triunfante y el primer hontanar del romanticismo (1930).

Rudolf Borchardt y Virgilio

Borchardt vivió de 1877 a 1945, generalmente en el norte de Italia. Su obsesión era la purificación y restauración de la literatura alemana, al tiempo que introducía en la gran tradición de la poesía europea a los trovadores provenzales y al *Trecento* toscano. Borchardt sienta los presupuestos necesarios para que en Alemania se pueda proceder a una revaloración de la poesía latina, lo cual representa para Curtius un hito en la historia del nuevo espíritu alemán, y, explicando su tesis, nos presenta claramente un cuadro de la historia filosófica alemana anterior a 1925, referido al concepto de la Romanidad merecía a Herder y, por tanto, a la extensa zona sobre la que éste ejercía influencia. Herder veía a los romanos sólo como a un pueblo de guerreros y opresores, concepto que hereda la ciencia histórica alemana. Wolf, Niebuhr, Humboldt y los románticos eran hostiles a Virgilio. Pero en 1925, como se ha dicho, evoluciona el concepto y se empieza a apreciar lo romano como elemento valioso en la formación humanista. Borchardt armonizó las discrepantes actitudes con que se enfrentan ante los clásicos Alemania y el resto del mundo occidental. Se cierra el presente ensayo con unas consideraciones relativas al retroceso que han experimentado los estudios clásicos desde fines del siglo XIX y que va tomando, tanto en Alemania como en Estados Unidos, caracteres de catástrofe natural (1952).

Goethe como crítico

Curtius examina lo que él considera un fenómeno de decadencia, es decir, la falta de situación reconocida, dentro de la intelectualidad alemana, a la crítica literaria, con excepción de los años 1750 a 1830, tiempo en que vivió Goethe y durante el cual se produjeron también las revoluciones política, industrial y filosófica en Francia, Inglaterra y Alemania, respectivamente.

Para apreciar la crítica de Goethe debe ponerse uno en relación con su entero universo espiritual. Su teoría literaria adquiere diafanidad bajo el prisma de su teoría de la naturaleza, que consiste en considerar la luz como una de las fuerzas y virtudes primordiales creadas por Dios. De la oposición entre la luz y la oscuridad nace su teoría de los colores, susceptible de trasponerse al lenguaje poético. El estado que mejor cuadra a Goethe es el predominio de lo luminoso sobre lo turbio. Curtius se detiene en el puro clasicismo goethiano, en su profunda conciencia histórica y sentido temporal, remitiéndonos, por último, a la exigencia que toda crítica superior tiene planteada, pero que la mayoría de las veces queda sin cumplir: la jerarquización de los autores, la distinción entre los espíritus.

Amplias zonas de la poesía goethiana responden a una clave que se refiere a la poesía como exposición y clarificación de «una aspiración confusa», pero Curtius rastrea en Goethe el esbozo de otras formulaciones que atañen a la esencia del Universo y del Ser y a sus derivados humanistas y religiosos. Goethe era creyente al modo ortodoxo. De aquí se deriva otra concepción: la poesía como fruto y vía del goce, cuyo sentido más profundo está implícito en el siguiente fragmento de verso: «Sólo allí donde con clara mirada contemplas la serena claridad.» Esto Curtius lo interpreta como imágenes suprapersonales y suprahistóricas (1948).

Goethe, burócrata.—Era en su carácter rasgo fundamental su afán coleccionista y ordenador. Durante setenta años, por sus estudios y cargos públicos, se ocupó diariamente de actas, documentos. La publicación del archivo estatal de Weimar, 1950, permite echar una ojeada sobre esta faceta de Goethe y sobre sus resoluciones gremiales, judiciales y de «justicia práctica», documento de verdadero interés y que refleja mucho la atmósfera en que se desenvolvía el maestro, así como su casi exacerbado sentido burocrático. Curtius recoge anotaciones, fechas e ideas haciéndolas objeto de comentarios (1951).

Goethe: características de su mundo.—Parte de su filosofía histórica consistía en la formulación de que en todos los siglos y de las mejores clases nacen individualidades bellas, valerosas y geniales —los «dignos»—, hereditarios de núcleos culturales y a modo de «único bello dislumbre capaz de hacernos gozar de la historia». Estas individualidades siempre se conducen de igual manera frente al siglo en el que han nacido, es decir, entran en conflicto con la masa. La repugnancia hacia la multitud era innata en Goethe. Tenía una idea del Estado y del pueblo patriarcal y clasista. Curtius no puede adoptarla, pero tampoco quiere desconocerla. Más le importa cómo el individua-

lismo aristocrático de Goethe repercute en su vida. A tal efecto, hace revisión a su mundo ético y social, a su sentido culto de la amistad, no humanístico, y a su afán de relacionarse con los mejores y más «excelsos» espíritus antiguos y contemporáneos, sin que dicha aspiración tenga relación con la *élite,* ese concepto elaborado por la sociología moderna. Curtius dedica una buena serie de reflexiones a comprender el sentido de la teoría goethiana sobre la verdad y la tradición. Goethe es el último clásico al estilo de Virgilio, Dante y Shakespeare; heredero de ese divino don hilado a través de milenios y dotado su pensamiento de entera vigencia a pesar de haber entrado en crisis los fundamentos de nuestra cultura (1949).

Federico Schlegel y Francia

Falta una valoración nueva y más aproximada de Schlegel. Curtius pregunta: ¿De dónde vendrá la violenta irritación de los profesores alemanes contra Schlegel? Este ensayo es de tono reivindicativo. A Schlegel se le acusó, entre otras cosas, de cínico, perezoso e inmoral. Tales aseveraciones carecen de fundamento y, además, sólo se le conoce en su aportación a la filología románica, cuando tuvo también importancia la atención que dedicó al espíritu francés. A Curtius le interesa destacar esta faceta, que equivale, por parte de Schlegel, a una capacidad de comprender por igual la Edad Media y los tiempos modernos. También supo alzarse por encima de la mera oposición entre las culturas francesa y alemana. Curtius se extiende en la demostración de su tesis y va refiriendo los sutiles lazos que influían en la crítica y poesía de ambos países, a través de *Europa,* revista que fundara Schlegel en París. Schlegel, desde su conversión al catolicismo, lleva a cabo una nueva valoración del clasicismo francés, reconociendo en la tragedia un género profundamente nacional y característico (1932).

Conversaciones con Stefan George

Este poeta alemán era de ascendencia francesa. En las primeras páginas, Curtius alude a su intrincado árbol genealógico, narra su conocimiento personal con George y las características temperamentales y físicas de éste (con transcripción de algunas notas procedentes del diario último de Gide y alusivas a George). La fama de George empezó en 1920. Curtius declara expresamente que no trata de valorar por completo a George y que sólo puede aportar «unas pobres anotaciones» de su diario. Pero entre tanto ha ido mencionando poetas coetáneos de George, el cual aparece hasta ahora como dotado de una fuerte, apasionada y un tanto divinizada personalidad. Después se in-

sertan diversas y framentarias opiniones de George, difíciles y feroces, que no permiten un conocimiento amplio del poeta (1950).

En memoria de Hotmannsthal

a) *La misión de Hofmannsthal en Alemania.*—La juventud alemana de 1905 tenía ideales estéticos; la de 1925 los tiene políticos (este ensayo data de 1929) y no se ocupa de Hofmannsthal, pues él pertenecía al esteticismo, a la escuela de la belleza. Curtius se ocupa en descifrar la importante significación que tuvo dicho movimiento, haciendo constar que los reaccionarios contra el esteticismo de los años noventa olvidan que ninguno de los grandes estetas cuya juventud floreció en esa época —George, D'Annunzio, Hofmannsthal, etc.— se limitó a ser «sólo esteta». Hofmannsthal era una autoridad intelectual y ética, función imposible de ejercer en Alemania por la fragmentación espiritual y moral de su mundo. Entender la actitud conservadora de Hofmannsthal es fundamental, sobre todo su filosofía de la Restauración; cabe distinguir entre Restauración y Romanticismo. Estas cosas no se ven en Alemania con igual claridad que en los países occidentales. Hofmannsthal ha desarrollado su pensamiento desde el fondo cultural austríaco y su misión en Alemania consiste en aprehender políticamente lo espiritual y plasmar espiritualmente lo político, lo que equivale a la formación de una nación verdadera.

b) *Hofmannsthal y la Romanidad.*—Aún no ha llegado —por estar tan reciente el dolor de su pérdida, expresa Curtius— el momento de jalonar la grandeza de Hofmannsthal. Toda su obra tiende hacia la forma ideal de un poema cósmico que eleva la confusión de la existencia al orden de las grandes leyes, de modo que lo eterno se trasluzca a través de lo temporal. «Los alemanes nos acercamos al ser de la Romanidad en actitud de menesterosos; él, que era austríaco, lo trataba como dueño y señor» (1929).

George, Hofmannsthal y Calderón

Estudiando las similitudes entre George y Hofmannsthal, referidas exclusivamente a la común asimilación de las lenguas románicas, Curtius estima que Francia, Italia y España se presentan a los ojos del pueblo alemán como una única y gran entidad. La cohesión lingüística forma las fronteras del espacio germano. George, al pisar Francia y ponerse en contacto con Mallarmé y Verlaine, huía del espíritu que privaba entonces en Alemania, mezcla de naturalismo y epigonismo; recibe a cambio la experiencia de una cultura totalmente

espiritualizada, con derivación posterior hacia el vigorizante «mediodía románico», representado esta vez por España. El espíritu alemán podía aprender del románico «claridad, amplitud, soleamiento». Hofmannsthal recibe también sus primeros estímulos de la literatura de moda en París (1890). Curtius desarrolla su ensayo en relación con el sentido cultural que cada uno de estos poetas dió a su vida. La preocupación básica de Hofmannsthal gira en torno al Yo y al Todo; infundió con su *Jedermann*, nueva vida a la representación de dramas *eclesiásticos-medievales*, tratando de reconciliar el «abismo abierto entre el mundo cultural e ilustrado y el primitivo instinto histriónico». De esta manera se vincula con Calderón. Curtius demuestra la hegemonía cultural hispanoaustríaca que existió hasta 1659, con la paz de los Pirineos, y profundiza después en las especiales relaciones que unían a Hofmannsthal con Calderón, siendo la experiencia del «ensueño» lo que más cautivó e informó la obra del primero. Hofmannsthal andaba tras una Edad Media intemporal, tras el drama metafísico. Pues bien, estudiando la circunstancia histórica española —que nunca rompió con la Edad Media (monarquía y catolicismo) y cuyo pensamiento mantuvo una ruta independiente de Europa—, Curtius halla feliz solución al interés de Hofmannsthal por Calderón, símbolo, entre otras cosas, de un mundo en el que se desarrolla la historia regida por fuerzas divinas, concepción totalmente distinta a la de Shakespeare, por ejemplo, cuyo teatro es de caracteres antes que de símbolos. El cuadro histórico español presentado por Curtius, junto al análisis de la obra calderoniana, son admirables y originales. Sigue un completo estudio de las distintas fases del drama *Semíramis*, cultivado por ambos autores; señala los puntos de contacto y el ideal que últimamente se propuso desarrollar Hofmannsthal, enfrentando dos formas distintas de gobierno. Finalmente, el Cristianismo constituye el aspecto más hondo en que estaban ligados Calderón y Hofmannsthal (1934).

Hermann Hesse

1918, derrumbamiento militar alemán, sed de conocimiento por parte de la juventud universitaria. A ella se dirigía Hesse como testimonio de un nuevo espíritu. En 1922 florece la vida intelectual europea, pero Hesse se aparta de ella voluntariamente. Curtius refiere anécdotas y datos biográficos y pone diversos ejemplos de la temática de Hesse, de índole autobiográfica y teñida de tentativas de curación por un primer fracaso ante las tareas de la vida (sicoanálisis, ciclo de la India). Hesse era indiferente a la técnica formal, pero su prosa resuena a veces en el corazón con mágicos acentos. Curtius

aquí tampoco se propone enjuiciar en conjunto la obra de Hesse. Trata de aproximarse a *Glasperlenspiel* (1943), uno de sus últimos libros equivalente a oír, después de las catástrofes de la guerra, una voz vieja y familiar. El tema alude a una serie de conflictos generales con la sociedad y la literatura. Concluye el ensayo con unas interesantes reflexiones sobre el *tema* y el *motivo* en la creación literaria y la manera de expresar artísticamente las vivencias, esto es, y con palabras de T. S. Eliot, recurriendo a un «correlato objetivo», a una serie de situaciones objetivas que tengan la propiedad de evocar la emoción personal (pág. 274) (1947).

Reencuentro con Balzac

En la teoría balzaquiana de la energía, de la voluntad —que hoy en el sentido de Jung, se denominaría «libido»—, debe buscarse la fórmula para comprender el Balzac verdadero. La vida y obra de Balzac transcurren siempre a la temperatura más alta, en fáustica aspiración. La característica principal de este vigoroso creador consiste en que todas sus novelas forman un todo coherente, orgánico, y por eso sus figuras reaparecen en libros distintos. Balzac nos ofrece un cuadro global de la sociedad. Zola quiso imitarlo, pero mal. Curtius no cree que el realismo sea una conquista artística del siglo XIX. A propósito del realismo, Curtius compara el nihilismo flaubertiano y la ilimitada fantasía y vitalidad de Balzac, del cual estudia sus temas procesales, policiales y sicológicos y, en suma, el gran tratado de sociología parisina y universal que constituye su *Comedia humana,* así como su interpretación heterodoxa del catolicismo y su anticipación al catolicismo social de los siglos XIX y XX. De todas maneras, su filiación política y religiosa es dudosa; él se sentía afín con todo lo que lleva aparejado la grandeza, cual Homero, Dante, Shakespeare, etcétera. Curtius, creyendo muy interesante el problema de los rangos y las jerarquías literarias y las transformaciones que sufren, no piensa que se siga situando por mucho tiempo a Stendhal o Flaubert en el mismo plano que a Balzac. La entrada en escena de cada nuevo artista hace valorar el pasado, y la aparición de Proust, por ejemplo, aparte de cambiar la situación global de la novela en Francia, destacó nuevos rasgos de Balzac. Curtius, en su panegírico de la grandeza balzaquiana, llega a unas conclusiones interesantísimas sobre la evolución literaria operada en los ciclos de la cultura (1950).

Emerson

Cuando se apagan las voces del romanticismo y surge el positivismo y se olvida el concepto literario de una cultura universal formulado

por Goethe y los románticos, es cuando empieza a conocerse en Europa a Ralph Waldo Emerson. Ajenos a los fenómenos antes mencionados (añádanse la fundación de la novela moderna en Francia e Inglaterra, creación de la crítica histórica, etc.) aparecen los *Essays*, de Emerson. Curtius señala y explica la secreta analogía existente entre Emerson y Balzac. Para comprender al primero hay que partir de la «doctrina de la unidad del todo», que «concibe la realidad como un todo multiforme constituído por una sola unidad animada». Semejante concepción está presente en toda la historia del espíritu humano y es de origen mágico. Curtius anota la evolución de esta importante concepción panteísta, que tiene también su representación simbólica: la esfera, el círculo, es decir, «infinitud cerrada en sí misma, totalidad como unidad». «Nada podemos amar —dice Emerson— sino la Naturaleza». Hacer compatible la revelación de la Naturaleza con el trabajo y la industria estaba reservado al genio americano. Emerson lo hizo en calidad de sabio. Pero faltaba la instancia del poeta, que se realizó con Whitman. La visión de la Naturaleza en ellos era distinta, por ejemplo, a las concepciones de Hörderlin —órfica—, de Wordswoorht —transfigurada religiosamente— y de Rousseau —impregnada de principios de la razón ilustrada—. La América de Emerson ha quedado como la Alemania de Goethe (1924).

Unamuno

Curtius comenta primero *En torno al casticismo,* señalando que contiene como una introducción a la esencia de la Hispanidad y el análisis de un problema de pedagogía nacional, que debe interesar por igual a todos los pueblos grandes. Enjuiciando las ideas de Unamuno sobre la ciencia y la verdad, Curtius dice: «El fundamento teórico del pensamiento de Unamuno es, como podemos ver, el pragmatismo popular de antes de 1914. Por fortuna, tiene otras cosas que ofrecernos. Pues él es el profeta del Quijotismo y del Eternismo.» Su vida de *Don Quijote* posee un trasfondo religioso y equivale a una cruzada santa por la locura de la fe contra la razón. Unamuno destaca la semejanza entre Don Quijote e Ignacio de Loyola, pero al final eleva al primero por encima de todos los santos y lo convierte en un Salvador, siendo su locura, pues, de igual especie que la de la cruz. «El utilitarismo y positivismo modernos reciben certeras estocadas.» Curtius, sin embargo, no puede cerrar los ojos ante lo ilusorio de la empresa de Unamuno y considera erróneo hacer una Biblia de la gran obra de Cervantes. El libro maestro de Unamuno es *Del sentimiento trágico de la vida.* Vida y razón son para él polos opuestos. Curtius se detiene en el an-

helo de inmortalidad del alma que padecía Unamuno, en su concepción del Cristianismo, etc., así como en sus limitaciones filosóficas y en su aferrarse desesperado al yo. Intemperancias, genialidades y patetismos. Unamuno fué un *excitador Hispaniae*, siempre aguijoneando, y sin el cual no habría resurgido el espíritu español que hoy se admira en el mundo. Curtius no aprecia de manera rotunda las formulaciones filosóficas de Unamuno, pero admira en él su temperamento, su quijotismo y su pasión (1926).—EDUARDO TIJERAS.

JACK GERTE-LANGEREAU: *La política italiana de España bajo el reinado de Carlos IV*. Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1958, 262 págs.

Este libro ilustra a la perfección la última ambición española sobre Italia, la de Carlos IV, y aún más de la Reina María Luisa, ambición puramente dinástica, que tuvo consecuencias catastróficas para sus promotores y, lo que es más grave, para España.

Comienza la historia con las negociaciones de Basilea, en 1795, que condujeron a la alianza de España con la República francesa. Carlos IV venció sus escrúpulos de aliarse con los regicidas ante el señuelo de la mediación en Italia, donde además del Estado Pontificio, en el que como católico estaba interesado, reinaban dos próximos parientes suyos: su hermano Fernando IV en Nápoles y su cuñado Fernando I en Parma. A partir de este momento y hasta la invasión de España en 1808, la ambición dinástica española y más tarde la de Godoy de labrarse un reino que le librara del odio del Príncipe de Asturias y su partido, son estupendos juguetes en manos de Napoleón, primero general, después Primer Cónsul y, por último, Emperador. Bonaparte aparece como lo que fué: un hombre que con el argumento de la fuerza y las intrigas hace su política, respetando de los tratados sólo lo que le conviene y cuando le conviene. Al mitificar la figura de Napoleón se ha olvidado demasiado este despotismo verdaderamente ofensivo del gran corso, que vieron con claridad hombres coetáneos de los sucesos o poco posteriores, como, por ejemplo, Flórez Estrada en España y Tolstoy en Rusia.

Los intereses dinásticos españoles en Italia sirvieron perfectamente a Napoleón para realizar su política italiana y, de paso, también su política española. Pero no se crea que esto fué una genial concepción napoleónica: atenido a sus fines, Napoleón fué buen político, porque fué aprovechando los hombres y las circunstancias conforme éstas se presentaban. Al principio España le inspiraba respeto, y andaba

con mucho cuidado de no molestar a su «aliada». Las circunstancias y su ambición le fueron llevando hasta la invasión de 1808, que fué —con la de Rusia— su tumba imperial. No era lo mismo engañar a un Rey caduco que a todo un pueblo: éste fué su error capital.

La conducta de los Reyes y de Godoy, aunque tan funesta para España, no nos produce indignación, sino pena. Aquellos hombres eran impotentes para hacer otra cosa, y pagaron en sus personas su tremenda incapacidad. Parece mentira que la España de Carlos IV suceda a la de Carlos III, aunque éste también cometió graves errores de política internacional, acaso inevitables, y ya es sabido que la ambición dinástica en Italia es una constante borbónica. Parece un rebrote de la idea medieval de que los Estados son propiedad patrimonial de sus monarcas. No se llega a repartir España, cosa ya imposible, aunque corrieron rumores en este sentido, pero sí se piensa en Portugal, y en Italia hacen y deshacen reinos, como si se tratase de una heredad de familia. En esto Napoleón fué un maestro.

Muy temprano se manifestaron las intenciones conquistadoras de los franceses. Fuese cual fuese la política de la Asamblea revolucionaria, la de Bonaparte, general del ejército de Italia, era clarísima: utilizar los ejércitos creados por la Revolución para su encumbramiento personal, muchas veces en contra de los jacobinos italianos, que ya soñaban con la unidad. Aunque —justo es reconocerlo— tras el invasor venía también una mejor administración.

Causa cierto encanto —senil— ver a los titulares de estos pobres Ducados, como el de Parma, presos en la armazón de una política de hierro, escribir cartas y más cartas implorando la protección de España para que los franceses devuelvan el cuadro «San Jerónimo», de Correggio, que se han llevado. También esta actividad, la de robar cuadros, apareció muy pronto entre los generales de Napoleón.

Pero esto es lo de menos. El estadito de Parma molestaba a Napoleón, y, ante la negativa del Infante Duque a abandonarlo, aquél creó un reino en Toscana para el Príncipe heredero de Parma. Luis I fué Rey de Etruria. A cambio de esto, es decir, nada, España cedió a Francia la Luisiana, o sea todo un Imperio en América, a cambio de una provincia en Italia. Por parte española la cesión no se hizo sin dolor, y al fin, ante lo *inevitable,* Carlos IV y sus gobernantes se consolaron pensando que ponían un Estado-dique entre nuestras posesiones americanas y las ambiciones norteamericanas. Pero antes de transcurrido un año de la cesión, Napoleón vendía a éstos la Luisiana por un precio irrisorio. Carlos IV se indignó, pero ya era tarde: sólo después se negaría a entregar las dos Floridas. La desfachatez de Napoleón no tenía límites.

A la muerte del Infante Duque, Parma pasó a ser administrada directamente por Francia. Y muerto Luis I, el reino de Etruria duró también muy poco. Cuando la Reina Regente y su hijo lo abandonaron, ante la presión francesa, los florentinos, indiferentes, comentaron con sorna que aquello parecía «una mudanza».

Había que buscar otras tierras para la Reina de Etruria. Y como también Godoy quería un principado para sí mismo, se pensó en Portugal, reservándose Napoleón una franja central, con Lisboa, para tener libertad de movimientos contra Inglaterra. Así comenzó la invasión de 1808. Carlos IV pensó en huir a América, pues estaba asustado, pero se lo impidió la oposición del Príncipe de Asturias, a cuyo partido convenía la llegada de los franceses.

No voy a resumir las incidencias de la *protección* sobre Nápoles. Al cabo desapareció también como Estado borbónico. Y Pío VI murió en el destierro. (Las escenas del Conclave de Venecia, donde se eligió a Pío VII, son apasionantes. Vistas a través de las *Memorias* del Cardenal Maury, recuerdan las mejores páginas de Azara, personaje del que también se habla en este libro, aunque lógicamente sólo por su aspecto oficial, de severa obediencia monárquica.)

Las consecuencias, pues, de trece años de política italiana fueron nulas en lo que se pretendía y, al enhebrarse los acontecimientos, gravísimas para España. El único consuelo que pudieron tener Carlos IV, María Luisa y Godoy es que también lo fueron para el Emperador.

El libro del señor Berte-Langereau —traducido por Julio Gómez de la Serna— es una exposición documentada de este proceso, que tiene además la gracia de no cansar: se lee casi de un tirón. Trece oportunas ilustraciones complementan el texto.—ALBERTO GIL NOVALES.

CRONICA DE POESIA

Sobre la última edición crítica de la poesía de Safo y Alceo dada en Oxford por Edgar Lobel y Denis Page, y apoyándose en una completísima bibliografía de eolistas procedentes, ha compuesto el profesor Roberto Fertonani esta excelente *Antología de la poesía eólica* (1), dotada de un prefacio y unas notas analíticas del mayor interés. De estos dos grandes poetas clásicos, y ya que, a pesar de los últimos descubrimientos de su poesía, no han llegado de ella hasta nosotros más que los flotantes residuos de su naufragio, elige Fertonani para estas

(1) *Da Saffo e Alceo*. Antología della Lirica Eolica, a cura di Roberto Fertonani. Biblioteca Delle Silerchie. Milán, 1959.

versiones bilingües en griego e italiano aquellos fragmentos que poseen un sentido completo y un estricto valor poético; así han sido excluídas las odas políticas de Alceo aparecidas recientemente y que, pese a su valor documental para la reconstrucción de la historia de Lesbos en los siglos VII-VI a. J. C., no añaden nuevos elementos a un juicio estético sobre el arte del poeta. La fascinación, afirma Fertonani, que ejercen los líricos griegos sobre nuestra sensibilidad contemporánea consiste esencialmente en la sencillez y la rapidez expresiva de su lenguaje. «Safo, sobre todo, ha creado un estilo tan ligado a su mundo interior que es capaz de constituir, en el curso de una tradición literaria de casi tres milenios, un insuperado ejemplo de espontaneidad expresiva.» En cuanto a Alceo, poeta menos significativo, según Fertonani, puede y debe figurar junto a Safo, ya que la identidad del dialecto eólico y las afinidades resultantes de la convivencia de ambos en Mitilene de Lesbos justifican largamente su vecindad a la gran poetisa en las historias de la literatura clásica. Necisitamos añadir que, personalmente, la citada inferioridad lírica de Alceo no ha logrado hasta ahora alcanzársenos:

Hija del arrecife y del canoso mar,
robas el corazón de los muchachos,
concha marina... (2).

Son espléndidas, a nuestro juicio, las versiones sáficas y alceicas efectuadas por Fertonani, y para la adopción de cuyo estilo argumenta el autor en el prefacio unas pocas e inolvidables páginas dedicadas al raro «arte artesano» —válganos la paradoja— del traductor de poesía. Figura en esas páginas, con otras oportunas referencias a sendas precisiones de Goethe y Wilhelm von Humboldt, una cita, desde ahora inamovible para nosotros, de Benvenuto Terracini: «La traducción no es una reproducción, sino una transposición de un ambiente cultural a otro, obtenida mediante la cauta inmersión de cada detalle estilístico en el espíritu de la lengua hospedante» (3).

La enorme probidad de la edición inglesa de Lobel y Page, como de la de Fertonani, elimina muchas integraciones gratuitas y lecciones arbitrarias aparecidas en torno a la poesía de Safo y Alceo, descubriéndonos al tiempo, con mano rigurosa, la literal ruina a que se ha visto reducida la mayor parte de la obra de los dos grandes eólicos. La desaparición de estrofas, de versos, de vocablos, es exhaustivamente respetada; ciertos pasajes, como toda la segunda mitad del Fragmento 94 de Safo, consisten en un entrecortado harapo glorioso; falta el arranque de muchos poemas y el final de otros; en la traducción italiana se reduce a once palabras la penúltima estrofa del Fragmento 38 de

(2) Alceo. Frag. 359, 360.
(3) B. Berracini: *Conflitti di lingue e di culture.* Venecia, 1957.

*

Alceo, y la última, a tres, etc. Tan dramática devastación nos es ofrecida en toda su crudeza, que es decir también, en toda su verdad, sin sustituciones teorizantes y alambicadas, sin las especulaciones intelectuales y liricoides de los que sólo en sí se miran, «dell'io che ascolta se stesso». Pero precisamente de este rigor posicional, más poderoso que los mismos estragos temporales, surgen con entera cohesión, por encima de todas las piezas extraviadas del puzzle, el espíritu y la contextura de estas grandes sombras desaparecidas.

* * *

Las autorizadas opiniones de Paul Fort, el recién fallecido príncipe de los poetas, de Ives Gerard Le Dantec, de Tristán Klingsor, de Aldo Capasso, de N. Razgorogov, de Charles Vildrac, en torno a la poesía de Maurice Carême, coinciden en señalar, sobre todo otro aspecto de la misma, su candor y su frescura. Son ciertos este candor y esta frescura, pero pensamos que, en sustancia, es una suerte de alada y diaria condición, tan distante de las experiencias poéticas de laboratorio como de las imposibles popularizaciones pretendidas por la llamada poesía social (?), la que determina el quehacer lírico de este buen poeta belga, nacido en Brabante en 1899 y autor de casi una veintena de libros de poesía, dos de ensayo y ocho de narración. Refiriéndonos en exclusiva a su poesía y, concretamente, a la del último libro del poeta (4), apreciaremos de inmediato la coherencia que con tales propósitos de sencillez expresiva, depurados por el tiempo y por la fidelidad consigo mismo, se manifiestan las últimas escrituras de Carême. «Le but du poeme —ha aclarado él— consiste avant tout à émouvoir, à exalter; s'il est souhaitable que Mallarmé, Rimbaud ou Veléry s'adressent a une élite, il est nécessaire que des poètes maintiennent le contract avec le public». Dejando a un lado tan batallado problema de la poesía como es el de su necesidad de destino, problema erizado en cualquier dirección de argumentos y contrargumentos igualmente válidos, es evidente el buen logro poético que la persistencia en su inteligente actitud de moderada llaneza ha deparado a Maurice Carême, por cuyo verso recordamos, a veces, esa inusitada ternura de lo cotidiano que tan altamente cotizara, entre nosotros, don Antonio Machado. Véase, por ejemplo, el pequeño poema *La Cuisine* (5), que transcribimos en su integridad:

La cuisine est si calme
En ce matin d'avril
Qu'un reste de grésil
Rend plus dominical.

---

(4) *La Maison Blanche,* de Maurice Carême. 2.ª edición. Bruselas.
(5) *Anthologie de l'Audiothéque.* Bruselas, 1960.

Le printemps, alcoudé
Aux vitres, rit de voir
Son reflet dans l'armoire
Soigneusement cirée.

Les chaises se sont tues.
La table se rendort
Sous les poids des laitues
Encore lourds d'aurore.

Et à peine entend-on,
Horloge familière,
L'humble coeur de ma mère
qui bat dans la maison.

De un modo naturalmente insuficiente, pero, sin duda, muy representativo, muévense por esta pequeña y campestre cocina las claves básicas de la poesía caremiana: ternura, netitud de procedimientos formales, claridad expresiva, afán de sencillez. Una como inevitable e indestructible alegría vital y naturalista, a lo Jammes, empapa la poesía y la temática de Maurice Carême. *La Maison Blanche* comprende una galería de retratos familiares, dulcemente invocadas y dichas las figuras; la serie *Femme,* escrita bajo el signo del amor hogareño; las *Petites Legendes,* donde se aunan la cana tradición de las fábulas europeas con un alegre y bien dosificado toque de sorpresa expresiva, casi surreal a veces; los apartados *Oraisons, Au long des jour* y *Absence,* mantenedores cada uno de ellos de las más características direcciones del poeta, y, en fin, los cantos a su Brabante nativo, dotados de seguras belleza y sinceridad.

* * *

Como en su anterior libro, *En verdad os digo,* y en sus poemas dispersos por revistas y publicaciones, el joven poeta Enrique Molina Campos —accidentalmente nacido en Madrid, pero andaluz de Málaga por ascendencia y biografía— se nos ofrece en este volumen de «Adonais» (6) poéticamente informado por una doble corriente religioso-social que, componiendo el constitutivo básico de su poesía, obtiene un doble y evidente efecto: el de distanciarla de las usuales temáticas andaluzas de nuestro tiempo (el bello y conmovido formalismo del grupo *Cántico* de Córdoba; el pseudoalbertismo de los de Arcos y Sevilla, etc.), y el de no hacerle caer, por otro lado, en el desbocado y estéril prosaísmo de las invocaciones socializantes o las imprecaciones divinas «ad usum revistarum». La poesía de Molina Campos no se viste de social, porque así se lleva, ni adopta el acento de sinceridad y lenguaje directo (modalidad cuyos numerosos propugnadores, salvo las escasas excepciones, tampoco llegan a poseer) por tendenciosas

(6) *La Puerta,* de Enrique Molina Campos (Accésit del Premio Adonais 1958). Col. Adonais. Vol. CLXXV. Ediciones Rialp. Madrid, 1959.

razones estereotipadas. Sin perder son y nobleza de tal, la poesía de Molina Campos sigue un propio camino verdadero, y sólo una miopía de primera magnitud podría apreciar en estos poemas, por el atajo más fácil, una nueva andanada «divinosocial» de las que acaparan los afanes de los poetillas «al día». Por suerte, no se trata de eso; *La puerta* es un rico libro de poesía, cuya humilde indagación parte de la vida del poeta y que sólo a la vida se dirige. Una responsabilidad ética y estética, una introversión hacia ciertas verdades esenciales, una suficiente idea de qué pueda ser la poesía, una soterraña cultura humanística y, en especial, una sensibilidad nativamente vocada a la creación sostienen este nuevo volumen de «Adonais», con el que saludamos a una inicial y valiosa voz joven de la poesía del Sur.—FERNANDO QUIÑONES.

«POESIA Y VERDAD (PAPELES PARA UN PROCESO)» (1)

Empiezo por afirmar una vez más que la poesía —o lo que sea: ¿un «decir»?— de Gabriel Celaya me importa, me trae problemas, me inquieta, me irrita o me entusiasma. Es decir, estoy ante algo vivo escrito. Como para mí las formas literarias no son rígidas y sin contagio —no sólo contacto—, sino que son producto de un diálogo, de una lucha, las cosas —*res, ei*—, la realidad, Gabriel Celaya me interesa. Incluso cuando disiento, porque hasta el exabrupto en Gabriel procede del amor, del deseo de entender, de quedarse en paz y compaña. Después de muchos años de leerle y tratarle, creo que Celaya es un tímido —todos lo somos en mayor o menor medida, y de ahí nuestras explosiones—, por lo que a veces se rodea de palabras híspidas, de alambradas, de rugidos que provienen de un dolorido estar en carne viva, del dolorido sentir garcilasiano: una conciencia alerta, sensible. «Porque soy un poco apasionado y hasta violento», nos dice como un niño que deplora sus rabietas.

Y otra cosa, que sonará raro a los del chinchín y el casillero: es un tradicionalista —en el sentido de heredar y transmitir—, que se anastomosa con la vena gorda moral, estoica, senequista, españolísima o como se quiera llamar —y no es igual—, de nuestra poesía eterna. «Hemos recibido en depósito un legado que nos trasciende», afirma en algún momento del *proceso.*

No vale confundirse con las palabras en su gesticulación externa o en el sonido que previamente y sin contar con ellas se les ha dado,

(1) Gabriel Celaya: *Poesía y verdad. (Papeles para un proceso.)* Colección de Ensayos Huguín. Pontevedra, 1960.

aunque toda palabra sea hija de la necesidad. A veces el que se escandaliza de las palabras está proclamando, inconscientemente, una conducta injusta. Porque el poeta, aunque signifique, también refleja lo que hay fuera de él. Podríamos decir que el tema y el tiempo se nos imponen, como la figura. Y que muchos gritos que firmamos están en el aire respirable de cada cual, del mismo modo que tanta reacreación arqueológica es una engañifa o una repetición oficiosa y con falsilla. También la repetición y el bodoquito mono puede ser una de las formas del miedo: cerrar los ojos para que desaparezca la realidad, que aguarda ahí fuera, tercamente y enfurecida por la desatención. Y o la convertimos en fuerza y porvenir o nos arrasa.

Este goethiano título celayesco, *Poesía y verdad,* tiene un subtítulo aclarador: *Papeles para un proceso.* Creo que mejor es *Papeles de un proceso,* porque no se trata de una vista pública para un día de estos, sino de aportación de pruebas para que nos juzguen, no para juzgar nosotros. Estamos aportando materiales con nuestra obra —y nuestra conducta, que testificará a favor o en contra—, que nos valdrán más que las buenas intenciones programáticas o los alegatos de juez y parte. Al futuro —y el futuro comienza todos los días y a cada momento— no se le engañará con nada, porque el pasado siempre es claro.

Lo mejor —y lo peor— de Celaya en sus posiciones dialécticas —a veces más de fe que de razón— es el apasionamiento. (Gabriel, repitiendo a Novalis, porque comparte su hallazgo, escribe: «El vidente es un hombre enteramente consciente.» Exacto: tiene mucha razón la fe y mucha fe la razón.) Está tan convencido —aunque diga que titubea, como cada quisque vivo— en el instante de afirmar que se exalta y no oye, cantando desde el entusiasmo. Y luego —la duda, el no creer— le deprime. Por eso sus «ataques» en prosa para defender sus versos, que se defienden solos, por fortuna para el poeta. Así, en el problema de la forma, decreta la muerte de ciertas especies preceptivas, porque el fondo es consustancial a la forma. Hay una forma-fondo del mismo calibre que la realidad cuerpo-alma. Mas en arte —y en poesía, que es de lo que se trata de momento— la forma es el recipiente para presentar otra cosa. (La palabra no es el ser, pero es la casa del ser, para Heidegger.) ¿Que es poco serio beber champán en puchero? Bien. Pero también cabe echar vino nuevo en odres viejos. Y es que lo que se bebe es el vino, no el vaso, como nos advierte la sabiduría popular. ¿No estamos hablando más de lo debido, dedicados al bizantinismo de lo nuevo, de lo viejo, del fondo, de la forma, del mensaje, de la realidad, de la transrealidad, del poema y del transpoema? La palabra es imprescindible, no ya al poema, a la historia, pero como vehículo para llevarle a lo que llamamos el transpoema,

donde hay más evidencias que palabras, aunque gracias a éstas. ¿Vamos a renunciar a las palabras, a las formas, a los medios de comunicación, a los puentes, a las venas? Porque romper las formas puede ser una liberación o una catástrofe. Si lo que se demuele es la cárcel, hay liberación —aunque no libertad, que es otro cantar—; si lo que se salta es la presa, el riego queda anulado por la inundación. Siempre es peligroso dogmatizar en el terreno intelectual desde apriorismos o necesidades. La ciencia ha avanzado porque no tiene manías o prejuicios. Precisamente porque estamos en un proceso, en un fluir, en un cambio. «¡Dios me libre de adoptar posiciones doctrinales! No hay persona en el mundo que dude tanto de sí misma como yo. Si siempre cambio es porque no estoy contento con lo que hago.» (Palabras de Celaya.)

Insistamos sobre el problema de la forma, que es una manera de perfección, mientras no seamos capaces de crear otra nueva, lo que no se logra haciendo cacharritos de los platos bien trabajados. La forma hombre parece que cabe distintas emociones e, incluso, que la forma se afina con el rigor mental y preceptivo. (Todo lo rebelde creador quiere restaurar el orden verdadero sepultado por el tópico y la receta mecánica.) Celaya, que normalmente crea un clima eléctrico y apasionante, prueba de su tensión, no siempre acierta —como cada hijo de vecino—, pues muchas veces lo que dice es más lo que siente que lo que piensa, o sin que lo que siente ahora sea su sentimiento de luego. (Creo, de pasada, que el sentimiento es la materia prima, pero bruta, del pensamiento.) Esa exaltación suya, que le permite alcanzar palabras encendidas, le desparrama, en ocasiones. ¿Por qué esa desazón ante el soneto, que no siempre es encorsetado, o las décimas, que a ratos son impecables? Yo le puedo recordar sonetos impresionantes de hoy —«¿Por qué, decísme, hacia los altos llanos?», o «Como el toro he nacido para el luto»— y versos libres de la más pura tontez, forma deshabitada, espantapájaros. Y es que no van por ahí los tiros. Un poeta verdadero creará o alumbrará poesía donde toque. Incluso añadirá belleza a la verdad y a la justicia, lo que no es malo. Lo que no es permisible es ir a la poesía a explotar técnicas, a repetir a cabeza fría y sin jugarse nada aquí o allá, a bufonear ante el desprecio y el eructo, a limosnear y prostituir el decoro de la pluma. Ya sabe Celaya —y no es un hecho tonto— que hay monarquías democráticas y repúblicas tiránicas. O lo que tanto monta: que las formas no imprimen carácter, aunque compongan la figura, no el saber. Es verdad que no se equivalen camisa y camisa de fuerza, mas yo creo que esto es también logomaquia y armas al hombro. Nuestro único aval son nuestras obras. Forma —vasija— es una cosa y fór-

mula, receta, oficio repetible, otra. (El mismo Celaya dice en este proceso de conciencia y honradez de ir reconociendo a medida que se entiende «No hay «formalismo» —yo diría formulismo—, sino «buenas formas», cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional.» Perfecto. No creemos que lo avanzado sea echar las patas por alto y prescindir de toda moral —eso es anarquía y señoritismo—, sino trabajar mejor, más humilde, más respetuoso con la verdad, a la que se accede desgarrado y sin cirineo. No es sino verdad preceptiva lopiana lo de «catorce versos dicen que es soneto». Donde no hay propiedad —sangre de uno— no hay soneto ni poesía ni nada que lo valga, sino copia de externidades. Y eso no es tradición, sino, como diría D'Ors, cochino plagio.)

Poesía y verdad está lleno de problemas, de ventanas al campo, de amorosa pasión. Pero también de reiteraciones, como lo que no se edifica desde los cimientos, sino por acumulaciones momentáneas. A veces aparece Gabriel enrabietado y a la defensiva, y entonces argumenta a zurriagazos, con sarcasmos o epítetos que tienen más gracia verbal que verdadera razón. En el mejor caso, son inoperantes. Precisamente Celaya es, por su torrencialidad, por su incontinencia, por su riqueza —por sus horas posibles para la poesía—, un poeta necesitado de forma, de brida. ¿Para conseguir la eternidad y los demás fantasmas? Para lograr más eficacia. La poesía es, a su modo, una especie de conciencia del tiempo sagrado e irrepetible de cada cual. (No es lo mismo uno que otro —lo incanjeable, el principio de identidad—, ni caben confusiones, aunque los soberbios ignoren que no existe el *yo* sin el *tú*, y que el creador necesita de la criatura que le proclame, que le haga, porque lo solo no existe, no es, es impensable, al menos para mí; la soledad total es la muerte, a la que no se va y se vuelve, de la que no se regresa, en la que se ingresa para siempre; lo provisional es la vida.) Mas era el amor el que regía el sol y los demás astros, en el Dante, no la poesía, que es otra actividad, respetabilísima, si bien no el ombligo del mundo. ¿Por qué no interesa la poesía o se convierte en artículo de primera necesidad? Porque las gentes no pueden leer —o no saben—, azacaneadas como están en mantener en pie el animalejo, esperando —¿por qué?— que llegará un día liberador. La poesía, como toda ocupación atenta, requiere tiempo, que ya no está al alcance de casi nadie. Ya no va quedando ocio creador. ¿Cree el propio Gabriel —para que argumentemos con nosotros, no con frases— que él o yo podríamos hacer poesía si tuviésemos que trabajar en dos o tres oficios para sacar adelante una familia? Ahí le duele el corazón al problema. Sin poesía —aunque peor— se puede vivir; sin pan no se puede pasar. Quien llega reventado de trabajar, borracho de fatiga,

no tiene tiempo para leer a los «poetas-poetísimos» ni a los que no lo son. Lo que quiere decir que la poesía, como tantas cosas, es un lujo, un derroche, un exceso de riqueza vital, mental o dineraria. Y muchas más implicaciones que el tiempo no nos permite tratar. ¿De qué nos quejamos si el *quid* del asunto no es poético, sino político, económico y de justicia? ¿Que no nos lee nadie? Naturalmente. Bastante tiene el hombre actual con sacudirse el temor, con ganar para comer a fin de estar en forma de nuevo. ¿Que es un círculo lo que describo? Y con salida problemática y viril, de la que no anda lejos la muerte, la gran liberadora. Va siendo ridículo que nos consideremos estatuables —todos: usted también, que mira con sonrisita a los poetas— por decir cuatro camelos cuando hay gentes tan bien nacidas como nosotros, cuya fiesta es comer un poco más y que les carguen un poco menos. Por donde supura el mundo no es por la poesía, sino por las vísceras, por la sangre derramada, por las habitaciones sin aire, por las mujeres y los hombres atemorizados, rebarbarizados a conciencia para que suelten más pringue al molturarles. Estamos en la hora final de la humildad o nos vamos todos a paseo, unos contentos, porque descansaremos; otros aterrados, porque no se pueden llevar un seguro para que no les roan los gusanos. Estamos en la noble lucha eterna por la cultura, por la justicia, por la luz. Y siempre se avanza, aunque no lo parezca. Y la poesía está en las vanguardias con el máximo honor. La sangre, el amor y el trabajo han hecho posible un mundo más habitable y vividero. Las «dos cosas» del Arcipreste siguen teniendo vigencia, salvadas en el deseo del hombre de ser feliz. Hoy quizá se escribe poesía, no para el pueblo, sino para conmover la conciencia —o lo que sea— de los que pueden hacer que el pan no sea tan amargo. («Lo importante —escribe Celaya— no es hablar del pueblo, sino hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo.» En fórmula democrática, *del* pueblo, *por* el pueblo y *para* pueblo, a fin de no caer en el despotismo ilustrado: todo por el pueblo, pero sin el pueblo. El *para*, la finalidad, habilita los medios. Yo creo que el problema está en el *para*, pues *quién* canta —sujeto—, *qué* se canta —tema— y *cómo* se canta —forma— quedan mancos sin el destinatario. Todo se hace en función de algo o queda sin objeto, deshumanizado.)

Aunque cueste trabajo proclamarlo, al pueblo le alimenta más el pan y la justicia que nuestros versos, aunque éstos salven el paso del hombre sobre la tierra de animalidad y conviertan la biología en historia, den sentido al caminar del hombre. Hay que liberar el instinto por la cultura, aunque previamente el salvable tenga que vivir. La poesía, hoy, es un diálogo entre quien puede y el poeta —Goliat y David—, a más de una evasión, en algunos cantantes. Escribimos, en

principio, para no anonadarnos en nosotros mismos, para encontrar la luz y darla, como el científico o el obrero logran sus productos. Pedir derechos de excepción —tampoco trato de inferioridad—, leyes morales aparte es, cuando menos, una guarrada. Es decir: trabajamos, somos útiles a los demás en lo que todos, y luego hacemos versos en vez de acumular dinero o poder. El sacrificio —o la cortesía al prójimo— diario del trabajo nos deja hacer versos, de los unos o de los otros, sin que se nos caiga la cara a cachos y sin vivir a costa de nadie. Si no corriésemos detrás de la notita, la coba, la fotografía o la vanidad, podríamos ser ejemplares y tener quien creyese en nosotros. Si Cristo no hubiese tomado su cruz y sangrado su sangre, no hubiese sido el Cristo, sino un impostor.

Como se ve por todo lo que antecede, esto de la poesía es algo perfectamente serio, quizá lo que confiere una significación al aparente ir y venir sin ton ni son de las criaturas. Voy a dar dos testimonios nobilizadores desde fuera de la poesía. El P. Ramón Ceñal (véase CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 124, abril, 1960), siguiendo a Heidegger, escribe: «Porque los poetas, los auténticos poetas, los poetas por vocación, son los que conservan aquella primera patencia del ser revelado en la poesía originaria. Los poetas son los que instituyen los verdaderos nombres.» O lo que es igual: los que aclaran, los que sin crear la naturaleza la inventan, la ordenan, la dan un sentido. Nuestro Ortega, citado por el P. Carro en el mismo trabajo que recomendamos, escribió sobre la poesía: «La poesía vuelve a poner todo en alborada, en *status nascens,* y salen las cosas desperezándose, en actitud matinal, emergiendo del primer sueño a la luz.» (Reléase *Filosofía y poesía,* de María Zambrano.) Las posturas citadas son de dos pensadores serios. Los estetas opinarán de otra manera. Los políticos pedirán banderas. A nadie, llegado a cierto estadio de conciencia, le es indiferente la poesía, la presencia del ser en la palabra original. Celaya escribe, postulando una poesía a la altura del tiempo, del corazón y del decoro, «que la poesía puede ser magia —magia de verdad, sin metáforas—; o sumisión a una situación de Estado o a un partido político por encima de cualquier pretensión estética; o juego; o versión, entre burlas y veras, de un dudoso más allá; o evasión arbitraria; o mil cosas igualmente desconcertantes e inconciliables».

Y valiosas, añadimos nosotros, si el poema está pasado previamente por la vida del poeta y avalado por la conducta. Cuando un hombre vive o muere por algo generoso, automáticamente ese algo se torna sagrado. El fin o los procedimientos quizá resulten secundarios en poesía cuando el poema surge de la necesidad de liberar un ahogo y de encontrar una salida..., o de intentarlo, porque la vida está sometida

a la ley de frustración de la muerte. En el entre paréntesis histórico que es el vivir humano, emparedado por dos misterios —nacer, morir—, se da el poema como todas las cosas de los hombres. Quien es infiel a su tiempo o a su sentimiento, si no es un forzado es un farsante, un fabricador de poemas, no una necesaria vena abierta. ¿Que también la artesanía y la repetición ocasionan objetos hermosos, útiles y hasta necesarios? De completo acuerdo. Mas la poesía es otra canción: un calambrazo eléctrico, un nudo que se desata por dentro de la angustia, una tormenta que se sosiega en riego, un ver más claro, un estar más seguro entre hermanos. Incluso una manera de pensar, porque obedece a una manera de ser, y todo comienza a partir del ser existiendo en el mundo, historificado, criaturizado en hombre. Poesía es, como dice Celaya, vivir lo que se dice. Y revivir, y crear un estado superior en el otro, en cualquiera que llegue y pueda entrar en el poema, abierto a los cuatro vientos.

Si puede ser tantas complicaciones la poesía, y de hecho lo ha sido siempre en la historia, y lo seguirá siendo —¿o somos escalas a extinguir reasumidas en la ciencia y en la creación filosófica?—, ¿para qué no dejamos los programas, que van implícitos en los poemas, y no al revés? Estamos desazonados por la eficacia y la inmediatez. El poema no es para que se reconozca y se premie, sino para la humilde tarea de justificarse en las obras, para servir sirviéndose, para mantener en pie la tan lastimosamente herida esperanza del hombre. Yo no pienso que la poesía sea para unos o para otros, sino para todos —aunque no lo sepan—, desde el momento en que en la claridad, ahondamiento y felicidad del hombre están la claridad, ahondamiento y felicidad de todos los hombres. A veces el peligro, la urgencia, aparecen por un lado o por el contrario, y es preciso continuar manteniendo en esperanza y fe al hombre, el único objeto, principio y fin de lo humano. En nosotros, con nosotros, se salva o se condena todo hombre. Tan importantes, sagrados e irrepsotibles somos todos y cada uno. Por eso la degradación, el dolor, la injusticia, la opacidad en cualquiera de ellos —y la ignorancia, y el hambre, y el fallo de la naturaleza— nos afectan a los demás. Como somos partícipes en la luz y en la inteligencia de los mejores —mejores por azar, lo que debe dar responsabilidad, no petulancia— y nos aclaran y mejoran. El hombre: he ahí el enemigo, se dice. No; sino el único, con el que nos hundimos o sobrenadamos. Por eso hay ciencia, y poesía, y lucha eterna: hasta que convenzamos a los obtusos de que su interés particular es el interés de la comunidad. La poesía, por tanto, está al servicio del bien y del mejoramiento del hombre, con sus medios es-

pecíficos, con la palabra bien nacida —que no es la palabra rosa—, necesaria y de tiempo. Mas ¿qué es el bien para ti o para mí?

Quizá donde Celaya llegue a una mayor precisión —y emoción— sea en el ensayo *Poesía eres tú.* ¿Porque está escrito queriendo entender hasta el fondo, sintiéndose solidario con el pasado y con el porvenir? «Cuando uno considera cuánto debe a sus predecesores y cuánto saber poético hay atesorado en ese lenguaje que uno maneja como si fuera suyo, siente que no es nadie.» O, como dice Goethe, traído a colación por Gabriel: «Si yo pudiera enumerar todo lo que debo a mis grandes antecesores y contemporáneos, no me quedaría mucho en propiedad.» Nadie es nadie a solas, querido Celaya, pero sí es alguien en comunidad, porque vivir es con-vivir. Goethe lleva toda la razón, por que los grandes son generosos y justos. Entonces ¿qué nos queda? Por lo menos, lo que decía el glorioso poeta: «la energía, el empeño y la voluntad». Cuando uno siente que es alguien, nota su dignidad humana, aprende a dar las gracias y a ser humilde. Es verdad que el *tú* y el *vosotros* —y el *ellos*— reconocen, y al reconocer hacen el *yo*. Somos alguien porque no somos casualidad o botaratada biológica. Así la poesía no es nuestra, sino ejercicio de condolencia y conmilitancia por la verdad. Lo que ocurre —y aquí hay un nervio sensible— es que vivimos en un mundo patrimonializado, en el que no tener es no ser. Por ello, cuanta más riqueza privada se acumula, más le parece al tenedor que es. Lo que vemos tan claro en el poema —es de todos— no lo entienden respecto a la propiedad los que tienen. Si se nos dice que la propiedad debe ejercer una función social, ¿por qué no la va a procurar la poesía? Aún andamos por niveles muy a ras de animalidad, y se considera el filete más importante que el poema, lo que no es bueno, aunque resulte más urgente. Por eso —y en ello estamos— hay que rejerarquizar los valores y no llevar al caballo sobre el caballero.

En estos «Papeles para un proceso» —subtítulo que alude a la responsabilidad— tienen un gran interés polémico, suscitador, renovador. Y un toque de prosa espléndido, de garbo y desgarro decidor, de hallazgos estusiastas, de gran tensión anímica y sensitiva. La prosa de Celaya, acostumbrado a la necesidad de la poesía, tiene rigor de perfil, gracia aforística, rostro muy bien acuñado. Quien quiera leer un castellano de pro, espontáneo después de muy bien domado y padecido, con la palabra vivida y no el mal tun tun de lo que salga, que lea estos artículos de Celaya, donde el buen escribir de hoy, la sintaxis del nuevo sentir, tienen un pequeño monumento. Fulge, apasiona y se rompe en tantos toques de luz —¿impresionismo neorromántico?—, suscitaciones y punzadas esta prosa, que hay que pararse a

pensar si se está de acuerdo o no en algunas precisiones. Hay mucho calado, tozudez por amor y convencimiento unamunianos en estas meditaciones —y sangrías— de Celaya, un poco anárquicas y reiterativas, escritas con un envidiable pulso.

(Es de justicia destacar el atento y bien trabajado prólogo de Luciano del Río a *Poesía y verdad*. Y en un aparte, aunque el asunto no sea nada desdeñable: ¿por qué no se cuida la composición de algo tan noble como un libro? En el caso presente hay demasiadas erratas. ¿Es cuestión de ignorancia de los oficios? ¿Lo es de apresuramiento? Pensemos que del naufragio irremediable van a quedar dando cuenta de nosotros —de todos— cuatro libros verdaderos.)—RAMÓN DE GARCIASOL.

ESTE OTRO RUBEN DARIO

El 7 de octubre de 1899, un caballero vestido a la moda de fin de siglo, que se hacía llamar Nebur Darío, alcanzaba a lomos de un borriquillo el caserío de una aldea castellana olvidada entre montañas, Navalsaúz, en las estribaciones de la Sierra de Gredos, no lejos de la ciudad de Avila. El caballero Nebur había hecho el incómodo viaje para presenciar la romería de la Virgen del Rosario, patrona del lugar, pero también, y más principalmente, para ver a una hermosa muchacha de la aldea, a la que había conocido pocos meses antes en Madrid, y de la que se hallaba algo enamoriscado. Cincuenta y siete años más tarde, en mayo de 1956, aquella misma muchacha, que había acompañado como compañero y amante al caballero Nebur —anagrama de Rubén, pues el caballero no era otro que Rubén Darío— durante los últimos quince años del poeta, aquella campesina castellana, Francisca Sánchez, que vivía olvidada del mundanal ruido en la aldea de Navalsaúz, recibía la visita de un poeta y profesor de literatura hispanoamericana, Antonio Oliver, a quien acompañaba su esposa, la poetisa Carmen Conde. Iban a conocer a Francisca Sánchez, ahora una anciana de ochenta años, pero aún erguida y sano el rostro curtido por el sol de Castilla, y a que les hablase de Rubén y de su amor por el poeta. Francisca Sánchez se confió al joven matrimonio, y el resultado de esa visita, y de otras que siguieron, fué que la compañera de Rubén vendió al Estado español el rico tesoro del archivo de Rubén Darío, que durante más de cuarenta años había guardado celosamente en su casita de Navalsaúz. Miles de cartas y papeles de enorme interés para la biografía del poeta y para la historia del modernismo.

Pues bien, lo más importante y tentador de ese archivo acaba de ver la luz en el volumen que Antonio Oliver, poeta y profesor de la

Universidad de Madrid, ha publicado recientemente con el título que encabeza estas líneas, *Este otro Rubén Darío* (1). No es este libro una briografía más de Rubén, una de esas biografías noveladas del poeta, que tanto desfiguran, tópicamente, la imagen auténtica de Darío. Antonio Oliver, profesor e investigador, además de poeta, que se ha especializado en el estudio del modernismo hispanoamericano, no ha dejado de utilizar todo el extenso material biográfico ya publicado sobre Rubén, así las biografías ya conocidas, escritas por Francisco Contreras, por Arturo Torres Rioseco, por Edelberto Torres y por otros muchos. Pero lo que da enorme valor a su libro es el material documental que conserva el Seminario-Archivo de Rubén Darío, que dirige en Madrid el propio autor del volumen que comento, Antonio Oliver. Material muy rico, sobre todo en cartas —cartas de y a Rubén Darío—, de las que Oliver ha publicado en su biografía, sin duda las más interesantes, más de un centenar de ellas. Cartas de poetas españoles —Unamuno, Salvador Rueda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez— y de poetas americanos —Amado Nervo, fiel amigo siempre de Rubén, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones y otros muchos—. Y cartas de mujeres que amaron y admiraron al poeta: de Gabriela Mistral —conmovedores *recados,* como ella gustaba decir—, de Delmira Agustini, a la que Rubén admiró mucho, más que a ninguna otra poetisa americana. Precisamente un capítulo muy rico en la vida de Rubén, que ya había inspirado un libro a Ildo Sol: *Rubén Darío y las mujeres,* se ve enriquecido en el volumen de Oliver con nuevos y curiosos datos. En primer lugar, sobre Francisca Sánchez que aún ha podido contar de viva voz al autor, gracias a una excelente memoria, cosas y anécdotas de Darío. Pero también sobre otras mujeres que pasaron por la vida del poeta, dejando en su corazón una huella más o menos profunda: la americanita Hortensia Buislay, «errante silfo del salto», fina y delicada como un dibujo de Picasso de la época azul; la espiritual y poética Rafaela Contreras, «Stella», con la que casó el poeta el 21 de junio de 1890 en San Salvador, y cuya muerte prematura acaso empujó a Rubén, para olvidar su pena, a los paraísos alcohólicos, de los que ya nunca más pudo librarse; Rosario Murillo, su segunda esposa, «la garza morena», de la que no tardó mucho en separarse, no sin que ella le persiguiese hasta París, pero sin lograr recobrarlo, pues Rubén se hallaba ya ligado a Francisca Sánchez; la misteriosa condesa brasileña que le ofreció su palacio de Río, cuando Rubén llegó a la capital brasileña como secretario de la Delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana; Delmira Agustini, la espléndida poetisa uruguaya, que le escribió car-

(1) Editorial Aedos. Barcelona, 1960.

tas de apasionada admiración —cartas que ahora puede leer el lector en el libro de Antonio Oliver—, casi al borde de la declaración amorosa, que, sin duda, Rubén evitó para no complicarse más su vida sentimental, ya bastante complicada entonces; Fidelina de Santiago, de la que Rubén habla como una «amiga inteligente, graciosa, aficionada a la literatura»; la misteriosa dama argentina que se ocultaba con las iniciales C. E., y otras muchas que harían inacabable la lista.

Pero las novedades del libro de Oliver no se limitan, ni mucho menos, a este sabroso capítulo de Rubén y las mujeres. Las relaciones del poeta con personajes y escritores de su tiempo, de España, de Francia y de América, encuentran en sus páginas nueva iluminación y enriquecimiento. Relaciones con Menéndez Pelayo, don Juan Valera, los hermanos Cavestany, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Villaespesa, Antonio de Zayas, los pintores Santiago Rusiñol, Vázquez Díaz —que le retrató con atuendo de fraile— y el belga Henri de Groux y mil otros personajes. Varios capítulos de interés habría que destacar en esta nueva biografía de Darío. Así el de las islas habitadas por el poeta —Mallorca, la isla de Martín García, donde convaleció de una enfermedad grave; la isla de Cardón, frente al puerto de Corinto, en Nicaragua— o el de las Españas que Rubén conoció y amó: Castilla, Cataluña, Andalucía, Asturias, tierras vividas entrañablemente por el gran poeta de América.—JOSÉ LUIS CANO.

MANUEL ROJAS: *Mejor que el vino*. Empresa editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1958, 265 págs.

Novela del amor o de la realidad amorosa, sin idealismos convencionales, pero al mismo tiempo sin caer en torpes designios; libro bastante infrecuente, casi un estudio de sociología erótica, en el que sobre la base de las experiencias de los protagonistas lo que predomina son las reflexiones de los personajes, bajo la segura dirección del autor y la prosa llana de éste. Manuel Rojas se muestra en este libro tan alejado de las narraciones edulcoradas como de la proclividad malsana de algunos autores que un tiempo fueron famosos entre nosotros. La preocupación por no hacer subliteratura, tratando de un tema tan peligroso, parece habérsele impuesto férreamente al autor, que no se permite ninguna excepción, ningún cántico de exaltación carnal, a pesar de haber sacado el título de *El cantar de los cantares*.

Con un estilo personalísimo, nada «literario», hecho a base de un buen dominio del idioma, sin pretensiones metafísicas, todo va saliendo en estas páginas como las volutas de humo de un cigarrillo: porque

sí, porque las cosas en este mundo son así. A veces encontramos párrafos larguísimos, que al principio dan una impresión de penuria expresiva, y, sin embargo, son premeditados, acaso el único efecto buscado por el autor: estilo y contenido se corresponden perfectamente.

En esta llanura de la vida, el amor aparece como una fuerza nada despreciable, como una necesidad, con sus recompensas y tristezas, con sus miserias y sus ilusiones. Nada de moralismos fatigosos, ningún héroe en un sentido o en otro, pero al mismo tiempo una alta moralidad, una aguda conciencia del valor humano: en sordina, pero firmemente, esta novela es un canto al amor humano, a toda la vida del hombre, en lo que tiene de hecho elemental, pero también de esfuerzo creador: eso que se llama amor no es un don gratuito, sino que hay que ganarlo.

¿Tendré que decir que sin propagandas y sin dogmatismos esta novela es profundamente democrática? Acaso sólo en Hispanoamérica, o en ciertas comarcas de ella, se pueden escribir libros como éste, de clarísima aspiración y logro artísticos, democráticos como una emanación de la tierra, es decir, en un sentido que trasciende lo político, y acaso por ello sin apariencias de combate. A mí algunas de estas novelas hispanoamericanas me suelen producir una impresión de atalaya de la vida humana, como si los autores, tras echar un vistazo de poderosa intuición, iniciasen un matiz de despedida. Algo de tristeza hay en esta actitud, porque es mucho lo que se abandona, o parece abandonarse, es decir, la ejemplaridad humana, el orgullo de toda una tradición; pero el resultado final no es nunca pesimista, porque la novela está impregnada de cariño por la criatura humana y porque, en definitivas cuentas, a pesar de todos sus defectos y contingencias, no hay por qué ocultar, el hombre, este vulgar Aniceto Hevia, protagonista de *Mejor que el vino,* que medita sobre sus experiencias, renuncia y se consuela, trabaja y ve pasar los días; el hombre es la máxima creación del hombre. Parodiando a Gracián, podríamos decir que más valen hombres que príncipes. Es decir, cortarse las alas, acaso para volar más alto. Lo que parece dominar en Manuel Rojas, a través de sus páginas, es un sentimiento de comprensión: ni se irrita ni se entusiasma; narra simplemente, con velada emoción.

En cuanto a la acción novelesca, no existe, o no tiene importancia: es errabunda, como los personajes, por aquí o por allá, ¿qué más da? Sin embargo, esto no nos debe engañar: el libro, como tal creación artística, está calculado, medido y vuelto a meditar. Y no sé, no sé;

me queda la duda de si esta novela no será también una admirable creación de laboratorio, en que el amor, o por lo menos algunos de sus protagonistas sociales, no estarán pintados con idealismo, es decir, justificados, según otros módulos que los corrientes. Acaso la justificación del instante, que siempre es pasajero.—ALBERTO GIL NOVALES.

INDICE

Número 130

Páginas

Portada y dibujos del dibujante español Aurelio.

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO